



KEY IMAGUIRE JUNIOR

O ESPAÇO BURGUEZ: ARQUITETURA ECLÉTICA EM MACHADO DE ASSIS

TESE APRESENTADA PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO
DE DOUTOR EM HISTÓRIA, AO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ORIENTADORA PROFA.DRA.
ANA MARIA DE OLIVEIRA BURMESTER

CURITIBA, 1999

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS



00092404



KEY IMAGUIRE JUNIOR

Arquiteto. Mestre em História do Brasil.

Professor de Arquitetura Brasileira na

Universidade Federal do Paraná

O ESPAÇO BURGUEÊS:

ARQUITETURA ECLÉTICA EM MACHADO DE ASSIS

Tese apresentada para obtenção do título de
Doutor em História no

Curso de Pós-graduação em História da
Universidade Federal do Paraná

Orientadora profa.dra.

ANA MARIA DE OLIVEIRA BURMESTER

“Corri para o meu quarto, e entrei atrás de mim”

(Machado de Assis, em “Dom Casmurro”)

Curitiba, 1999

ESPAÇO PARA O PRECIOSO

Walter Benjamin (20, II, 243)

"Através de portas abertas, em frente das quais estão recolhidas cortinas de pérolas, nas pequenas aldeias do Sul da Espanha, o olhar penetra nos interiores, de cuja sombra o branco das paredes se destaca deslumbrantemente. Essas paredes são caiadas várias vezes ao ano. E em frente à parede dos fundos geralmente ficam, rigidamente alinhadas e simétricas, três, quatro cadeiras. Mas em torno do seu eixo central atua o fiel de uma balança invisível, na qual o acolher e o repelir têm o mesmo peso. Assim como estão ali, despreziosas na forma, mas com a entrançadura singularmente bela, muita coisa se pode ler nelas. Nenhum colecionador poderia expor tapetes de Isfahan ou pinturas de van Dick com maior altivez nas paredes do seu vestibulo como o faz o camponês com essas cadeiras em sua despojada ante-sala. Mas não são apenas cadeiras. Quando o sombrero está pendurado no espaldar, num abrir e fechar de olhos mudaram a sua função. E o novo grupo do chapéu de palha não aparece menos precioso que a simples cadeira. Assim podem se encontrar a rede de pesca e o tacho, remos e ânfora de barro, e cem vezes ao dia, por conta da necessidade, estarão prontos a mudar de lugar, a se unir novamente. Todos eles são mais ou menos preciosos. E o segredo do seu valor é a sobriedade - aquela parcimônia do espaço vital no qual não ocupam apenas o local visível que ocupam, mas também os espaços sempre novos para os quais são criados. Na casa sem cama existe o tapete com o qual o morador se cobre à noite; na carroça sem coxim, a preciosa almofada, que é colocada em seu piso duro. Mas em nossas casas bem providas não há espaço para o precioso porque não há folga para os seus serviços."

SUMÁRIO

1-Sociabilidade, ecletismo e romance.....	1
O Ecletismo no Brasil.....	16
O romance, literatura burguesa.....	27
O romancista maior.....	34
Das Passagen-Werk.....	41
2-Os limiares externos: a sociabilidade em degradé.....	44
A aristocracia ao espelho da burguesia.....	46
A casa burguesa: capital de sociabilidade.....	54
O jardim: limiar entre a casa e a cidade, entre o público e o privado.....	71
A fachada: para fora exhibe, para dentro resguarda.....	84
Vestíbulo e varanda: nem dentro, nem fora.....	89
3-A sala e o salão: o espaço e sua sociabilidade.....	92
O salão: músicas, danças, roupas.....	101
O "salão" Rua do Ouvidor.....	136
"Simultaneamente a Paris..."	144
4-Os limiares internos: redutos da privacidade	
Outro limiar: os gabinetes.....	147
O exclusivo masculino: erudição.....	153
O exclusivo feminino: prendas domésticas.....	161
Quartos e alcovas: redutos do privado.....	165
... e por trás do biombo, os cheiros.	177
Nota: da imagem no altar, ao quarto como altar.....	181
5-Conclusões	
Arquitetura como testemunho da sociabilidade do século XIX.....	183
Conclusões.....	190
O albardeiro que amava as pedras.....	203

ANEXOS

A "Obra Completa" de Machado de Assis
Referências bibliográficas

HABITAR SEM VESTÍGIOS

Walter Benjamin (20, II, 266)

"Quando se entra num aposento burguês dos anos 80 [do século XIX] a impressão mais forte, em meio a todo "aconchego" que talvez irradie, é: - Aqui nada tens a procurar. E isso porque não há o canto no qual o morador não tenha deixado seu vestígio: nas cornijas com bibelôs, nas poltronas com forros monografados, nas vidraças das janelas com transparências e em frente da lareira com o guarda-fogo. A frase primorosa de Brecht nos ajuda a nos safar daqui para bem longe: - Apague os vestígios! Aqui, no aposento burguês, o comportamento oposto se tornou costume. E vice-versa, o interior obriga seus moradores a adquirir a quantidade maior possível de hábitos. Eles estão reunidos na imagem do "senhor mobiliado" tal como o têm presente as donas-de-casa. Habitar esses aposentos forrados de pelúcia não era mais que seguir um vestígio estabelecido pelos hábitos. E até mesmo a irritação que, ao menos dano, tomava conta dos lesados, era talvez apenas reação do homem ao qual apagavam "o vestígio de seus dias na Terra". O vestígio que deixara em almofadas e em poltronas, que seus parentes deixaram em fotografias, que seus bens deixaram em estojos e que às vezes parecem tornar esses aposentos tão superpovoados como os columbários."

EMENTAS

No XIX imperial brasileiro, desenvolve-se uma sociabilidade atestada pelo romance e tendo como cenário a Arquitetura Eclética. O Rio de Janeiro é o porto de entrada dessa modernidade à européia que é assimilada acriticamente pela burguesia nacional.

Nesse contexto de idéias, chamado de "Período Eclético", Machado de Assis lança um olhar crítico e cético sobre a cultura que se forma a seu redor. Através de sua obra de ficção - romances e contos - estudaremos a sociabilidade burguesa em seu cenário arquitetônico.

Au XIX ème brésilien et impérial, il se développe une sociabilité attestée par le roman et en ayant l'architecture comme scénario. Rio de Janeiro est le port d'entrée d'une modernité à l'européenne. Qui est assimilée acritiquement par la bourgeoisie nationale.

Dans ce contexte d'idées, appelé Période Eclétique, Machado de Assis jette un regard critique et sceptique sur la culture qui se forme à son entour. À travers son œuvre de fiction - romans et contes - nous étudierons la sociabilité bourgeoise dans son scénario architectonique.

Nell'Ottocento brasiliano e imperiale si sviluppa una sociabilità attestata dal romanzo ed avendo come scenario l'architettura. Rio de Janeiro è il porto d'entrata di una modernità all'europea che è assimilata acriticamente dalla borghesia nazionale.

In questo contesto di idee, chiamato Período Eclettico, Machado de Assis lancia uno sguardo critico e scettico sulla cultura che si forma intorno a lui. Attraverso la sua opera - romanzi e racconti - studieremo la sociabilità borghese nel suo scenario architettonico.

SOCIABILIDADE, ECLETISMO E ROMANCE

“A História é crítica, e o poder não a ama.”

Giulio Carlo Argan (8,72)

A História da Arte faz-se antes para historicizar os produtos artísticos do que para preservá-los. Isso a torna uma História metodologicamente específica, embora necessariamente articulada com a História, da qual é afluyente. Aceito que a produção artística não é aleatória e sim vinculada aos demais produtos civilizacionais, o método histórico é o único capaz de fornecer base científica à Arte. “La méthode historique peut être définie comme l’ensemble des procédés techniques, toujours perfectibles, que l’erudition met a la disposition de l’historien.”(109). Não se trata, portanto, de identificar estruturas dentro da produção artística, mas se essa produção se enquadra e é compatível com a História que se pratica atualmente.

A História da Arte tem a particularidade de poder ser feita na presença dos fatos, de buscar sua historicidade interpretando-os. O que o historiador da Arte tem a perceber é essa fixidez, essa permanência, e tentar apreender seus componentes constitutivos, sua produção no tempo

presente do artista ao fazer a obra. A essência da obra de Arte é, assim, seu próprio conteúdo histórico, na medida em que o são, inclusive, todas as ações humanas.

Em se tratando da Arquitetura – que pode ser estudada na História da Arte mas também, e com igual propriedade na História da Tecnologia – contamos ainda com uma característica que ora trabalha a favor, ora contra o historiador: o “fato arquitetônico” não é estático. Ele se modifica segundo a trajetória das modernidades com as quais colide – enriquecendo-se enquanto objeto, mas tornando-se ao mesmo tempo um palimpsesto de alvenaria.

Na composição de sua obra, o artista emprega tanto seu repertório consciente quanto substratos que pertencem à sociedade. Para compreensão das estruturas dos dois níveis de componentes, interessam tanto esses aspectos quanto os processos segundo os quais essas estruturas foram instituídas. Por sua vez, as estruturas interagem de modo que os ditos componentes podem pertencer simultaneamente a mais de uma.

Interessa particularmente ao estudo do Período Eclético, o componente histórico dominante. A sociedade burguesa, buscando legitimar-se sobre as aristocracias por ela alijadas do poder, faz ponto de inflexão sobre a historicidade, estabelecendo-a não como componente, mas como modelo para o futuro.

Para Norbert Elias, “a burguesia, nessa fase, é uma classe que, como um todo, controla certas oportunidades econômicas à maneira de um monopólio organizado”.(47,II, 104) Aristocracia e burguesia são, então,

sociedades funcionalmente interdependentes, ligadas pelo mesmo processo ascensional que frequentemente as leva ao confronto. Mas de uma maneira geral, mais que aniquilar a aristocracia, a burguesia pretende-lhe o lugar – estabelecendo sua própria modernidade. (47, II, 152)

Argan, um dos principais suportes metodológicos deste trabalho, diz que é precisamente nessa época que surgem as bases teóricas da Arte, na segunda metade do XVIII e a primeira do XIX. Através do Iluminismo, o historicismo que substancia os revivalismos ecléticos faz dela “não somente um pensamento de Arte, mas um pensar não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos.”(8,12)

Portanto, para Argan, há o surgimento das bases teóricas da História da Arte entre a metade do século XVIII e a primeira metade do XIX, com a formação de uma estética ou filosofia da Arte. Esta se torna, assim, “um fim em si, não mais considerada um meio de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral”.(8,11)

Essa é uma nova postura, aberta pelo Iluminismo, em cujo contexto o Neoclássico principia o processo baseado em concepções românticas. A Arte, aqui, nasce de si própria, como ainda iguala imagens e conceitos puros de maneira legítima.

É a partir desse momento que se afirma a noção de “estilo”, em tudo paralela à de “ciclo” na História Econômica.

O prof. Brasil Pinheiro Machado (76, 11) ensina que a exploração de um único produto regional define uma conjuntura em que

grandes e pequenos produtores, trabalhadores, indústrias, intermediários vivem, enquanto o ciclo se forma, estabiliza e depois declina.

É exatamente o que se pode dizer do “estilo” na História da Arte : a exploração de uma dada estética define um conjunto em que grandes e pequenos artistas e artesãos trabalham enquanto o “estilo” se forma, estabiliza e declina por fim.

Entendo que este trabalho não comporta uma revisão das fases pelas quais passaram a Arquitetura e a Arte. Esse percurso pode chegar a uma extensão de até quarenta milênios.

No entanto, é não posso deixar de estabelecer algumas balizas. Se nos mantivermos dentro do esquematismo dos “estilos”, o período do qual nos ocuparemos se localiza entre o Barroco e o Modernismo. Em termos de Brasil, pode-se aceitar basicamente as datas de 1816 (chegada da Missão Francesa) para seu início e 1922 (Semana de Arte Moderna) como encerramento.

Augustus Welby Pugin, citado por Peter Gay, (55,I,294) ao lamentar-se do esquematismo e superficialidade da Arquitetura eclética sua contemporânea, e das teorias engendradas para validá-la, no decorrer do século XIX, ataca as atitudes de “adotar estilos ao invés de cria-los”, adaptando ornatos ao invés de inventá-los segundo sugestões do próprio edifício.

Essa atitude só é possível onde o “estilo” se cristalizou como um formulário seguro, previamente aceito e facilmente defensável a partir de sua historicidade.

Um dos principais motivos da ruptura da tradição vigente desde o Renascimento é a transformação tecnológica e a reorganização da produção econômica. O artesanato, baseado em materiais e processos naturais, dá lugar à tecnologia industrial, baseada na ciência e transformação e degradação do meio ambiente, instala uma crise na Arte. O artista se vê na situação de um burguês que rejeita a burguesia, não aceitando o seu conformismo, negociismo e mediocridade; mas em constante busca do moderno; é dependente do mercado que ela representa.

É nesse contexto que o Neoclássico surge, como uma reação aos excessos barrocos, e com um ideário que se aproxima bastante daquele dos modernistas do século XX.

Preconiza principalmente uma adequação lógica entre função e forma, de que decorre, antes de mais nada, sua sobriedade ornamental. Enfatiza-se o equilíbrio e proporção dos volumes; a técnica devendo ser entendida como instrumento e não como virtuosismo. Deve-se dar toda atenção ao social e ao econômico.

E é assim que o Neoclássico aporta no Brasil, e pode ser visto nos projetos de Grandjean de Montigny – ainda em nada preconizando os conceitos opostos que se sobreporiam a ele a partir de meados do século.

A modernidade – capaz de formar, estabilizar e depois encerrar um “estilo” – sempre apresenta seu formulário em contraste com o anterior, consolidando a noção de “estilo” com a de “ciclo” – ciclo vital inclusive.

Aponta-se comumente a “História da Arte na Antigüidade”, de Johannes Joachim Winckelmann, publicada em Dresde em 1764 (126)

como o ponto de partida para a retomada da Antigüidade Clássica como grande paradigma artístico. Mas o livro em si dificilmente teria tal repercussão sem o entusiasmo burguês pela Arqueologia e pelas escavações de Herculano e Pompéia, seguidas da decifração da Pedra de Roseta por Champollion. É antes o conjunto desses fatores que, revelando o refinamento das antigas civilizações, abre caminho para o revivalismo clássico.

“O Neoclássico não é uma estilística, mas uma poética; prescreve uma determinada postura, também moral, em relação à Arte e, mesmo estabelecendo certas categorias ou tipologias, permite aos artistas certa liberdade de interpretação e caracterização.”(8,23)

São contemporâneas do Neoclassicismo algumas características que a Arquitetura irá incorporar em caráter definitivo. São decorrentes de transformações sociais e econômicas que seguem seu curso. Uma delas é a pré - representação da obra num projeto que, por sua vez, coloca a formação acadêmica acima da corporativa, valorizando a erudição profissional. Outra, decorre das alterações referentes à propriedade do solo, inclusive o urbano, após o feudalismo.

O fim da Era Napoleônica corresponde à transição neoclássico/romântica, sendo invocada uma inversão de conceitos vigentes no período anterior. O Ente Supremo iluminista cede lugar ao Cristianismo histórico. Em consequência, a Razão Universal dá lugar ao sentimento individual, inflando o individual burguês. A História como modelo é

substituída pela História como experiência vivida; e o Império Universal se articula na autonomia das Nações.

A rápida ascensão da burguesia industrial a leva a impor, na qualidade de cliente maior, seu padrão de modernidade. Artistas e arquitetos assimilam tecnologias recentemente desenvolvidas; na literatura cria-se um novo gênero, o romance.

Antes mesmo do esgotamento do filão neoclássico, surge, no complexo panorama cultural do século XIX, o Neogótico. Sendo uma soberba expressão tecnicista, a Arquitetura gótica não fora rejeitada pelo Iluminismo e faz sua reentrada em cena, dentro do espírito romântico recupera-se o vocabulário neogótico, que no entanto, associado às grandes catedrais européias, não tem a mesma aceitação.

O neoclassicismo, o neogótico e outras articulações similares subsequentes, só muito recentemente passaram a ser entendidas como um período único na História da Arte, em que as forças de coesão internas são mais fortes que as de dispersão. É o período ao qual se chama, na falta de melhor palavra, de Eclético.

“O Ecletismo era a cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando este melhorava suas condições de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto”. (99,13)

O burguês enquanto cliente exigiu do arquiteto grandes avanços nas instalações sanitárias da casa, espaços especiais para ostentação (no

mesmo espírito das Exposições Universais, versão doméstica) e também impôs sua falsa erudição através da composição estilística e do historicismo tipológico. A Arquitetura Eclética – vale dizer, da burguesia do século XIX – é portanto um produto denso de formas, carregado de ornamentos e objetos interna e externamente, nem sempre harmônicos entre si, nem sempre autênticos como estrutura, material e concepção.

No entanto, o acúmulo de objetos não visa só uma sobrecarga ornamental denotadora de riqueza, mas também o conforto – instrumentos são desenvolvidos para cada função – e privacidade – cada pessoa tem os instrumentos para cada função.(55,1,314)

Como fica evidenciado nas duas citações do pórtico deste trabalho, Walter Benjamin é um dos suportes metodológicos utilizados. Seu pensamento emerge dos escritos como nitidamente pós-moderno – no sentido, por exemplo, da ênfase da racionalidade e da sensibilidade como faculdades indissociáveis do ser humano. A importância de tradição iluminista que o Modernismo deu ao racional, ao mecânico e ao tecnológico praticamente desconsiderava as necessidades emocionais – raciocínio que, em momentos, denotava bastante estreiteza.

Sobre a Arquitetura, no entanto, lançou um olhar afinado com o Modernismo que rugia à sua volta – criticando duramente a estética eclética, cujos interiores despertavam nele elocubrações macabras, como veremos adiante. Talvez essa aparente contradição explique a tardia aceitação de seu trabalho, de quase meio século.

Mais que aprovação do modernismo arquitetônico, o que está presente em várias passagens de seus escritos é a rejeição do acúmulo eclético, que repete os exageros formais do Barroco, com coisas – elementos, objetos – que concorrem e se desvalorizam mutuamente. Sua adesão à modernidade arquitetônica fica mais explícita em “Experiência e pobreza”, de 1933, (20,1,116) quando cita arquiteto modernista Adolf Loos: “Só escrevo para pessoas dotadas de uma sensibilidade moderna (...) não escrevo para nostálgicos da Renascença ou Rococó.” E mais adiante, referindo-se à sobrecarga ornamental: “Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pela Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros”.

Benjamin presenciara o movimento Moderno se articular na estética dos novos materiais, rejeitando os padrões revivalísticos e cumulativos do Ecletismo.

Ordenando as passagens de crítica ao Ecletismo em Benjamin, os dois aspectos nos quais centra seu sarcasmo são precisamente a acumulação de objetos, formas e funções; bem como a mistura estilística sem critério. Ao que se segue linearmente o empobrecimento cultural por falta de criação, e o Art-nouveau surge como uma porta para a modernidade.

Cerca de dezoito anos depois do texto de Benjamin citado, Arnold Hauser – também alemão, mas trabalhando na Inglaterra – enriquecerá a visão do Ecletismo, reolocando a dialética desenvolvida desde Vico, da imanência do classicismo em oposição a um romantismo

genérico, com sentido de “não - classicismo”.(61,943) Para ele, o Ecletismo, desenvolvido a partir do Neoclássico e do Gótico, o afloramento da imanência é atribuído tanto à reação ao Barroco quanto a Winckelmann, mas o que interessa é sua ampla aceitação pela burguesia

Hauser, como Benjamin, assinala o quanto os burgueses se valeram da mistura estilística que se seguiu para ostentar “suas orgias com papéis da Bolsa” - esvaziando os estilos de seu conteúdo histórico por falta de critérios.

Também Bazin , contemporaneamente a Hauser, assinala a imanência do classicismo e atribui seu ressurgimento ao esgotamento da fase Barroco/Rococó anterior. No entanto, não houve no período capacidade ou talento para gerar uma nova formulação com essa base, como ocorreu no Renascimento. Ficou-se num copismo estéril e mistura empobrecedora. (16,327)

Importante em Bazin é assinalar que o estudo dos sistemas estruturais góticos será, mais à frente, um grande contribuinte para o desenvolvimento das estruturas em metal e em concreto – componentes fundamentais do Modernismo. O olhar de Bazin é particularmente interessante para a História da Arte Brasileira – sendo um historiador europeu, foi o autor das primeiras grandes obras sobre o Barroco Brasileiro, que equiparou ao da Europa. (17 e 18)

Mais dez anos transcorrem e a obra de Benevolo (19,148) recoloca a partir de Hegel a dialética classicismo/romantismo, configurada na disputa entre partidários do Neoclássico e do Neogótico, cuja síntese é,

precisamente, o Ecletismo. E no entanto esse autor explica uma das faces positivas da discutível mistura: a extensa erudição que se desenvolveu a partir das pesquisas ensejadas pelo subsidiamento dos projetos. Se por um lado a falta de conteúdo – e de afinamento com a tecnologia do tempo – esvaziavam o Ecletismo, por outro o Art – nouveau o pressiona para fora do cenário.

Todas essas perspectivas do período eclético são modernistas e traçadas com relativa facilidade. Todas as Histórias da Arte produzidas no século XX ocuparam-se demoradamente das tendências do XIX. Mas, estudar o que o Ecletismo pensou de si mesmo, apresenta dificuldade: não existe a mesma riqueza bibliográfica.

Como revelar um auto-retrato do período, feito em vida deste e deixado em filme sem processar? Para seguir com a alegoria, o momento do confronto com o Modernismo poderia ser o “revelador”.

Ao contrário dos demais momentos da História da Arte, o Modernismo foi avassalador e irresistível. Em poucos anos, passou da abstrata conceituação dos teóricos a uma afirmação irreversível.

Aliado à produção industrial e, por extensão, ao capital industrial; visceralmente universal e funcional, até os anos oitenta parecia revestido de uma eternidade monolítica. Seus teóricos e historiadores jamais aventaram a hipótese de que pudesse vir a ser superado: lançaram olhares às épocas passadas encaixando-as num ponto de vista racionalista, e particularmente desdenhoso para com seu antecessor imediato, o Ecletismo.

(Tenho sido, com frequência, criticado por apresentar o Ecletismo negativa, depreciativamente. E no entanto é inevitável, tendo iniciado minha graduação em Arquitetura em 1966 – ou seja, cinco anos após a inauguração de Brasília, a bordo de um modernismo definitivo, inquestionável. Inevitável porque os anos do governo Kubitschek propunham um progressismo que não deixava de ter sua consistência, estendendo-se amplamente dentro de todos os aspectos da vida brasileira.

Essa digressão pessoal objetiva assinalar uma característica importante da “passagem” que busco abrir: não é possível negar a racionalidade modernista na Arquitetura e sua consistência teórica – mas o profissional da área deve abandoná-la em favor das tendências mais recentes, sob pena de ser alijado do mercado. Sendo que algumas das tendências mais recentes aproximam-se alarmantemente do período superado pelo Modernismo, tendo sido batizadas, por algum inconsciente, de “Neo-ecletismo”. A convicção modernista ainda me é, portanto, válida – embora considere que se deva seguir adiante, o “processo civilizatório” é um movimento contínuo, sem pausa. Benjaminianamente, procuro por um limiar...)

O auto-retrato possível do Ecletismo é ainda impreciso e não permite perceber claramente sua fisio(g)nomia.

Antes de mais nada, seus defensores não o consideravam como um “estilo”: de fato, esse conceito não aparece em momento algum. Também não se consideravam “eccléticos”, denominação posterior; mas provavelmente não se ofenderiam de ser chamados “academicistas”.

Realmente, lembremos que “academizar” a produção arquitetônica foi uma das contribuições do período.

O principal argumento de defesa dos academicistas é uma idéia de imutabilidade, de eternidade mesmo da estética clássica (90). A Arquitetura é uma estrutura de longuíssima duração que nasceu na Grécia Clássica, foi assimilada e expandida pelos romanos, ressurgiu no Renascimento e, a partir do Neoclássico, volta para ficar. Todas as demais ocorrências – por exemplo, o Gótico admirado pelos modernistas – são circunstanciais, regionais e secundárias.

É compreensível, portanto, que quando o Modernismo oferece uma modernidade “strictu sensu”, afinada com o capital industrial e a tecnologia, os academicistas não tenham como resposta senão uma vaga posição de que a adaptação às novas contribuições se faz às escondidas, sob uma aparência classicizante imutável. Não apresentam o menor pudor – antes, mostram-se orgulhosos disso – de se apresentarem ironicamente como “passadistas, antiquados e retrógrados”: consideram-se defensores de uma trincheira cultural inexpugnável, de valores sólidos e eternos, que um dia será reconhecida como tal.

Não por acaso, o exemplo que se aponta são os Estados Unidos, que abandonaram suas raízes inglesas e ignoraram as contribuições de todas as suas correntes étnicas, rendendo-se ao academicismo francês.

Fica fácil entender que o Modernismo tenha se afirmado com tanta rapidez e solidez: a argumentação academicista era vaga e pedante, vazia de um projeto de modernidade. A reação eclética subestima o

Modernismo e o considera um modismo a ser combatido – exatamente por propor uma renovação dos padrões estéticos.

Lembremos, a propósito do “exemplo americano”, o jornalista Tom Wolfe, que irá apostrofar os arquitetos americanos, que nunca desenvolveram uma Arquitetura nacional: no século XIX construíram o academicismo francês e no XX, o modernismo internacional da Bauhaus.(127)

Tentando uma síntese do auto-retrato eclético, o principal argumento é sem dúvida o da beleza imutável do padrão grego – imutável como a beleza feminina, como dirão sem entender muito do que falam – sendo que as contribuições de novas tecnologias devem permanecer fora da vista. O arquiteto é um artista que deve se ocupar com a composição e ornamentação; a estrutura e outros aspectos funcionais são ocupações dos “práticos”: o engenheiro e o mestre de obras. Pensam eles que os processos industriais, aplicados à Arquitetura, resultam em obras áridas, desagradáveis, feias: eufemismo para criticar a falta de ornamentação. O grande exemplo dos academicistas são os Estados Unidos, que do alto de seu progresso e modernidade, rendem-se ao Verdadeiro e mandam seus arquitetos se diplomarem na École des Beaux Arts de Paris, sede do academicismo. O Modernismo é um modismo frágil e temporário, que em breve sucumbirá diante da solidez clássica. Seus partidários são agitadores sem conteúdo, fascinados pela novidade transitória e inconsistente, capazes de um absurdo como propor uma “estética da função”. Essas premissas poderiam vulgarizar a Arquitetura, que deixará de ser prestigiada pelo

poder.(90) Hoje podemos avaliar o quanto essa perspectiva era falsa: o poder público republicano é burguês, e como tal, sequeioso de ostentar modernidade em suas obras.

O ECLETISMO NO BRASIL

O Ecletismo brasileiro é um ato de vontade burguesa – ou pelo menos, se localiza entre dois atos da vontade burguesa: Dom João VI, o “burguês no trono”, introduz o Neoclássico como parte da modernidade à francesa que desejava para a porção tropical de seu império. Desenvolve-se então a estética eclética no Brasil sob Dom Pedro II, tão burguês coroado quanto seu avô. E vai se encerrar por vontade e iniciativa de Lúcio Costa, arquiteto eclético da burguesia brasileira, quando aceita o ideário modernista.

O período do ecletismo brasileiro, e a multiplicidade de incidências que o formaram e desenvolveram durante um século, só recentemente passaram a ser objeto de estudo, tal a força do anátema lançado sobre ele pelo Modernismo. Um dos fatores de aceitação ampla do Ecletismo, foi sem dúvida o paralelo possível de ser traçado com o Positivismo vigente.

Se nos ativermos a definição dicionarizada de Ecletismo Filosófico (27,148), este é a seleção de conceitos pré – existentes formando um conjunto que, no entanto, permanece sem uma originalidade:

substituindo-se “conceitos” por “elementos construtivos”, a definição vale para o ecletismo arquitetônico também.

João Cruz Costa (40,82) assinala que o Ecletismo Filosófico aceito na primeira metade do século XIX abriu caminho para a ampla aceitação do Positivismo na segunda, tendo, entre outras conseqüências, a Proclamação da República.

“... todas as ciências devem percorrer três fases de evolução: a teológica, que explica os acontecimentos pelo influxo supra-sensível de deuses ou de Deus; a metafísica, que trabalha com conceitos essenciais universais e com forças da Natureza; por último a positiva, que se limita a descrever os fatos e sua legitimidade.” (27, 323)

Essa generalização – “todas as ciências” - as pressupõe unificadas pelo método mas também homogeneizadas internamente, sem diversidades. Segundo Gilberto Freyre (52, 438) “... o Positivismo de que ele (Vauthier) foi precursor, destaque-se que foi o francês – eminentemente humanista, além de científico (...) e não o místico-cientificista que se desenvolveria no Brasil.”

Assim, a Arquitetura do mesmo período se beneficia da idéia da síntese filosófica para validar a síntese estilística. Essa conciliação estética facilita a apropriação e assimilação de todos os padrões inclusive os de renovação. É ainda o Positivismo que preconiza e estimula a evolução tecnológica do país e cria, de passagem, receptividade para a estética industrial, de interesse da burguesia que abraçava essa filosofia.

“... a sensação que o Brasil dá de dualismo e fictício – contrastes rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliação e o que for – combinações que o Modernismo, o Tropicalismo e a Economia Política nos ensinaram a aceitar.”(113, 19) .Se o autor não mencionou o Ecletismo, certamente foi por não considerar o quanto ele tem de rebarbativo, desproporcional, disparatado, anacrônico, contraditório e conciliatório – compondo a paisagem de dualismo e facticidade brasileira à perfeição. Tanto assim é que no mesmo parágrafo, assinala que o mesmo modo de produção assimilou e em seguida descartou tendências artísticas que na Europa decorreram – ou ajudaram a causar, talvez? – grandes transformações sociais e econômicas.

Entendo não pertencer ao âmbito deste trabalho a investigação dos processos de surgimento e ascensão da burguesia. Interessa-nos aqui, para efeito de comparação de cenários, termos uma aristocracia agrária que, ao urbanizar-se, dá origem à burguesia brasileira – adiante, voltaremos ao assunto.

Assim, enquanto no espaço colonial, as cidades constavam de casario simples, acima de cujos telhados raramente emergia um sobrado senhorial, uma torre de igreja ou a casa de câmara, nas cidades que surgem ou crescem a partir do século XIX temos uma paisagem marcada a fundo pelas construções burguesas: teatros, fábricas e “villas”.

Interessante notar como esses novos programas construtivos, num primeiro momento, só se assumem como tal no espaço interno – o

externo, segue os vocabulários consagrados até o momento. A modernidade, como a sociabilidade burguesa, vem de dentro para fora.

O que se abriga, nessas construções não pensadas para o sol dos trópicos, é uma sociabilidade que tenta, em tudo e por tudo, ser um espelho da européia. Sempre foi objeto de crítica o quanto de inadequação contém a atitude copista brasileira, seja nas modas do vestuário, seja das arquitetônicas, sejam outras quaisquer. Talvez só nas áreas rurais, a alguma distância da influência européia, as casas se tenham adaptado mais ao clima e programas construtivos racionais, que nas cidades – posição defendida pôr Gilberto Freyre ao longo de todo o seu trabalho (53 e 54). No entanto, a classe burguesa tem em comum a posse de capital, independente do país de origem – que suscita os mesmos maneirismos de afirmação e modo de vida. “Pode-se trabalhar com a hipótese de uma relativa unidade do modo de vida burguês no século XIX e das maneiras de morar, reforçada pela circulação européia dos gêneros arquitetônicos”. (101,307)

Sempre seguindo Michelle Perrot, a casa burguesa se entende como elemento de fixação – donde as vilas operárias, que procuram estabilizar a mão de obra. Para o burguês a casa simboliza sua individualidade, seu sucesso e situação financeira. Representa sua elevada moral, em contrapartida à promiscuidade dos cortiços, cuja característica mais visível é a densidade. A casa burguesa pode não ter dimensões muito maiores que os sobrados senhoriais – mas abriga um número muito menor de pessoas em espaços especializados: sua densidade é menor.

O capital imobiliário é nobre e importante, então a casa é uma das propriedades mais cobiçadas no contexto capitalista. A casa representa ainda a tentativa de apropriação do mundo: a “biblioteca que abre a casa para o mundo e encerra o mundo dentro de casa”, com livros que relatam viagens e magazines ilustrados. A casa ainda faz a apropriação da Natureza, pela exuberância dos jardins e pelas estufas onde não há estações. (101) O telefone participará da integração da casa com o mundo, do domínio do mundo pela casa.

E no entanto, a casa burguesa dessa síntese, ostentando pretensões aristocráticas, e fruto de seu mundo de troca de influências facilitado pelos meios de comunicação, é dirigida e organizada mais para a sociabilidade do período que para o conforto.

Witold Rybczynski (108,63) assinala o nascimento da idéia burguesa de privacidade na Holanda do século XVII. Curiosamente o autor não toca num ponto aliás alheio ao seu trabalho: é uma burguesia enriquecida com a refinação e comercialização do açúcar do nordeste brasileiro. Uma vez “inventada”, a privacidade se torna moderna e a sua busca pelos burgueses vai se estender ao longo dos séculos seguintes, dominando todo o XIX. É o culto da privacidade, a partir do qual, evidentemente, se elaboram os interiores, onde se desenvolvem as noções de conforto (iluminação, calefação), de modernidade estética (estilos de mobiliário) e de salubridade (ventilação, higiene).

Na pequena casa colonial, como regra, quatro espaços davam conta de todas as funções da família moradora. Na “villa” burguesa, os

espaços se especializam, decompondo-se de modo a atender funções novas relativas à nova sociabilidade.

A especialização dos espaços acompanha o mesmo processo do “design”, em que novos objetos são criados para novas ou velhas funções, ainda que apenas ornamentais.

“Quanto mais se avança pelo século, mais o apartamento burguês se assemelha, em seu mobiliário, a uma loja de antigüidades onde a acumulação aparece como o único princípio diretor da composição interior do espaço.” (58,335)

Guerrand refere-se à burguesia alemã, mas Monteiro Lobato (73,25) diz exatamente o mesmo em relação aos interiores brasileiros: “O interior das casas é um perfeito prato de frios dum hotel de segunda. A sala de visitas só pede azeite, sal e vinagre para virar salada completa. Cadeiras Luiz 15 e 16, mesinha central Império, jardineiras de Limoges, tapetes da Pérsia, “perdões” da Bretanha, gessos napolitanos, porcelanas de Copenhage, ventarolas do Japão, dragõezinhos de alabastro chinês – tudo quanto o negociante de miçangas importa a granel para impingir ao comprador boquiaberto”.

Benjamin reforça a crítica: (20,II,166)

“... o todo está de acordo com o estilo mobiliário da pequena burguesia: as paredes devem estar cobertas por quadros, o sofá por almofadas, as almofadas por capas, os consoles por bibelôs, as janelas por vidros coloridos. (Esses quartos da pequena burguesia são o campo de

batalha onde o assalto dos bens de capital se saiu vitorioso; aí nada de humano pode prosperar.)”

A simples comparação dessas três citações parece indicar a densidade ornamental como principal características do interior burguês – a primeira citação refere-se à França, a segunda ao Brasil e Benjamin, que tem colocações semelhantes sobre a Alemanha, no caso refere-se a Moscou.

O olhar brasileiro de Reis Filho (106,179) assinala as condicionantes e características específicas, em que o período se mostrou semelhante ao europeu. Basicamente existe uma tradicional tendência à cópia dos modismos europeus, porém em estágio econômico diferenciado. E portanto no caso brasileiro não é o Art-nouveau que abre o caminho modernista, constituindo-se apenas em mais uma fase copista. Essa abertura cabe ao Neocolonial, ao tentar um desvio que mais tarde será praticado também pelo Modernismo: o do nacionalismo.

Ainda no plano internacional, Gombrich (34,425) austríaco/inglês, coloca uma visão mais britânicocêntrica que a de Hauser, dando ao Neogótico um peso equivalente ou maior que o do classicismo na composição eclética. Atribui o encerramento do período às transformações econômicas e sociais, bem como à influência da Arte Oriental.

A virada da década de 70 para a de 80 do século XX corresponde, em linhas gerais, ao apogeu e hegemonia do Modernismo. E é precisamente nessa conjuntura que o cartógrafo francês Yves Bruand

escolhe a Arquitetura modernista brasileira como seu tema de estudo – começando pela transição do Ecletismo.(26,33)

Sua caracterização do período anterior concorda com a dos demais autores, no que diz respeito à falta de originalidade, mistura e copismo, sobreposições. Aceita também o Art-nouveau como mais uma fase do Ecletismo e, como primeira atitude modernista no país, o Neocolonial.

Barata (14,432) não avança muito, além de concordar com Reis Filho e Bruand, introduz uma periodização sumária, mas talvez a única possível. Em linhas genéricas, teria havido um primeiro momento eclético no século XIX – quando o Neoclássico introduzido pela Missão Francesa se espraia e, no próprio processo de expansão, se dilui.

Esse momento seria caracterizado pela fidelidade ao padrão Neoclássico. Já que o segundo momento, corresponderia ao século XX, suas duas primeiras décadas, que teriam como essência a síntese estilística, a sobrecarga ornamental.

No entanto, não estaremos usando dessa periodização. O período eclético só começou a merecer atenções acadêmicas depois do levantamento do embargo modernista; seus contornos são muito imprecisos ainda.

É evidente que existe uma fase mais antiga, mais sóbria e mais fiel ao neoclassicismo. E que a fase final corresponde a uma densidade ornamental sem critério inteligível, mais densa e mais complexa em seus componentes. Mas só mesmo esquematicamente podemos assumir para o

período primeiro o século XIX e para o segundo, o XX até o ingresso do Modernismo.

A periodização de Barata é aceita por Fabris que, apoiando-se em grande parte nos autores brasileiros aqui citados, acata a caracterização por eles proposta. Por exemplo, aceita que o encerramento do período se dá com Neocolonial e não com o Art-nouveau como na Europa.

Patetta (99,10), além de consolidar os estudos mais recentes feitos na Europa sobre o Ecletismo, começa a levantar o estigma lançado sobre o período pelo Modernismo. Assinala que a fase final de um período, como hoje vivemos, se caracteriza pelo início da recuperação do anterior, que o momento seguinte irá integrar definitivamente na História da Arte. Sua caracterização, elaborada mais a partir do ponto de vista da produção de projetos, não modifica o estabelecido do ponto de vista do estilo.

Finalmente Argan (8,28), que sendo o mais recente dos teóricos estudados aqui, tem a visão mais completa, abrangendo a todas as outras. Ao resgate do Ecletismo iniciado por Patetta, acrescenta a crítica à situação do artista e a função no processo de transformação, do conceito burguês de modernidade.

Em suma, tendo vigorado no Brasil por cerca de um século- os limites didáticos são a Missão Francesa de 1816 e a semana de Arte Moderna de 1922 – foi combatido duramente, e a alegação de academicismo inconseqüente certamente dominou a argumentação. E no entanto, como argumento, não foi convincente: seus partidários opunham

uma vaga “estética universal” eterna a uma tendência que já se apresentava cavalgando a Modernidade.

A argumentação modernista presente nos manifestos de Gregori Warchavchic e Lúcio Costa – para nos restringirmos aos mais importantes – assimila e divulga a retórica entusiasmada de Le Corbusier.(43,159)

Nesses manifestos – e em alguma pálida reação conservadora – procuramos identificar as linhas gerais do pensamento do Ecletismo sobre si próprio. E no que consistiam as investidas modernistas que, é claro, procuravam atingir as debilidades expostas.

Observar que a Arquitetura Clássica, sob o rótulo de “Ecletismo”, atualmente, pelo menos na perspectiva brasileira, contém basicamente contribuições que partem do Neoclássico. Mas que assimilam, em sua trajetória, elementos de várias fases da História da Arte, inclusive estéticas renovadoras como a Art-nouveau e o Art-déco . No entanto, os defensores do academicismo argumentam fixando-se unicamente no formulário clássico.

O Neocolonial que, no contexto da mentalidade reprodutiva eclética tem uma lógica irrefutável – revitalizar uma estética nacional, a única aliás – é esnobado como manifestação grosseira, primitiva e de mau gosto, indigna mesmo de ser discutida por quem se reveste da grandiosidade da civilização clássica.

O Neocolonial, na verdade, foi uma ocorrência menor na Arquitetura Brasileira. Seu alcance foi muito limitado, geográfica como

culturalmente, e rendeu mais textos de jornal que obras construídas. Embora algumas dessas construções tivessem reais qualidades, a grande contribuição desse movimento foi despertar para o fato de que se propunha resgatar uma arquitetura que não se conhecia – e é a partir daí que haverá empenho no estudo da arquitetura colonial brasileira. Em que pese ter tido foros de “estilo oficial”, nunca passou de fenômeno cortesão, envolvendo uns poucos partidários dentro e fora da corporação dos arquitetos. Nem poderia ser diferente, visto que preconizava uma necessidade de atender plenamente às características e necessidades funcionais da época dentro de um formulário formal fechado. É de uma significância reveladora que os arquitetos que projetaram com o vocabulário neo-colonial tenham sido o primeiro grupo que, sob a liderança de Lucio Costa, adotaram o Modernismo. (26, 52)

Quando Germain Bazin, Lourival Gomes Machado e outros historiadores da Arte reabilitaram Antonio Francisco Lisboa comparando-o a Lorenzo Ghiberti e outros renascentistas (77,147) – o Modernismo já estava consolidado, tendo ele também, uma afirmação internacional sem muitas nuances regionais.

O ROMANCE, LITERATURA BURGUESA

O romance, tal como o entendemos hoje, nasce na Inglaterra do século XVIII, estabelecendo uma cesura em relação à tradição literária anterior, baseada na repetição de fórmulas épicas. Busca portanto aspectos da experiência humana, mais do que tratamentos literários das mesmas perspectivas; nesse sentido contém um pressuposto de originalidade e novidade.

“Vê-se tudo aquilo que se desenvolve no espaço privado, onde se materializam as imagens do poder, as relações entre pessoas e a procura de si mesmo. Não é de surpreender, portanto, que a casa ocupe tamanho espaço nas artes e na literatura.”(101,321)

Segundo Ian Watt (125), o ingrediente realista é a diferença entre a ficção que se faz a partir do XVIII e as formas narrativas anteriores, entendido aqui como realismo não tanto o tipo de fatos sobre os quais se escreve, como a maneira de escrever sobre eles.

E no entanto, renovador que possa Ter sido, o romance está ancorado nas formas narrativas precedentes. “Desde os inícios do gênero, este dispunha do retrospecto, da antecipação, do episódio intercalado, dos

adiamentos, da intervenção do narrador, etc, recursos que aliás herdava da epopéia e que lhe permitiam entretecer os destinos individuais e a totalidade social numa ação mais ampla.” A colocação de Roberto Schwarz (113, 144) já é feita para Machado de Assis, ao qual voltaremos a seguir.

Gênero burguês por excelência, para não confrontar a realidade real com a realidade idealizada do leitor, Defoe e Fielding, por exemplo, dedicam-se no início do romance a justificar temas, situações e personagens. Explicam não estar endossando e sim criticando os comportamentos dos personagens que descreverão.

Na mesma linha renovadora, o romance deixa de lado os personagens arquétipos e passa a estudar indivíduos específicos – é o gênero literário que dá atenção à individualidade dos personagens e detalhada apresentação de seu ambiente em seu tempo. Há quem defina o romance como o gênero capaz de colocar o homem inteiramente em seu espaço físico ou “fazer um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais.”(125,27)

Calcula-se que o custo dos primeiros romances equivalia ao sustento de uma família pobre por uma semana: o gênero nasce portanto para o público burguês, embora as bibliotecas circulantes, alugando livros a baixo custo, o tenham colocado à disposição principalmente das mulheres, cujas tarefas haviam sido assumidas, na maioria, pelas manufaturas.

Em relação ao Brasil, onde ainda hoje o preço de um romance equivale ao sustento de uma família pobre por uma semana, vale citar José de Alencar: “Todavia, para o (escritor) que teve a fortuna de obter um bom

editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se emprega, daria em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo.”

E na mesma obra (3, 38): “Naquele tempo o comércio dos livros era, como ainda hoje, artigo de luxo; todavia, apesar de mais baratas, as obras literárias tinham menor circulação. Provinha isso da escassez das comunicações com a Europa, e da maior raridade das livrarias e gabinetes de leitura.”

No entanto, falando de “Lucíola”: “Em um ano esgotou-se a primeira edição de mil exemplares, e o sr. Garnier comprou-me a segunda, propondo-me tomar em iguais condições outro perfil de mulher.”

“A elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais(...) sem dúvida a busca de verossimilança levou Defoe, Richardson e Fielding a iniciar aquele poder de ‘colocar o homem inteiramente em seu cenário físico’, o que para Ellen Tate constitui a característica distintiva do gênero romance”. “(...) os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária : o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas.” “(...) Da mesma maneira os personagens do romance só podem ser individualizados se estão situados num contexto com o tempo e local particularizados”.(80,22)

Finalmente, “em nada o romance é tão característico de nossa cultura como na forma pela qual reflete essa orientação típica do pensamento moderno.”(125,22)

Assim como Argan preconiza, conforme vimos antes, que se faz necessário historicizar as obras de Arte para estudá-las, Sidney Chalhoub (35, 7) diz que as obras literárias comportam o mesmo tratamento, “a forma como constrói ou representa a sua relação com a realidade social (...) Para historiadores a literatura é, enfim, testemunho histórico.” E, num arroubo machadiano: “Diante dos poetas e prosadores do Olimpo das Letras, não passamos com o chapéu à mão, curvando-nos respeitosamente. Chapéu à banda, passamos gingando.”

Antes mesmo de Machado, Alencar (3) já havia compreendido essa “missão” - e já que trabalhamos com idéias, sua autobiografia intelectual merece menção.

No texto, desenvolvido como uma carta, já no início a profissão de fé romântica surge bem explícita: “Como bem reflexionou V., há na existência dos escritores fatos comuns, do viver cotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual. Estes fatos jornaleiros, que à própria pessoa passam despercebidos sob a monotonia do presente, formam na biografia do escritor a urdidura da tela, que o mundo somente vê pela face do matiz e dos recamos.”

A colocação tem seu quê de esnobe: o cotidiano é um aborrecimento que o autor suporta, mas que forma a urdidura dos romances. Mais adiante rejeita as influências que lhe atribui a crítica literária do tempo - aceita apenas, para “O Guarani” e “Iracema” a influência da natureza cearense, que o teria levado a conceber as obras aos nove anos de

idade. “N’O Guarani” o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da casca grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.”

A colocação romântica fica surpreendentemente atual se pensarmos nas tendências recentes do cinema e da literatura gráfica de entender o pensamento selvagem, antropologia inclusive.

O Realismo e o Naturalismo literários, que provavelmente explorariam “os restos embrutecidos da quase extinta raça”, ficam, no contexto, paradoxalmente, incorretas. Alencar parece considerar as obras de sua vertente indigenista como principais. Seus romances urbanos – os “perfis de mulher”, nos quais é precursor de Machado – são mencionados “en passant”, e no entanto assinala que quando jovem, “o romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes”...

Seria, para Alencar, a vida burguesa, “a monotonia do presente”, à qual ele dava alguma atenção por dever do ofício – mas sua imaginação preferia vagar pelas paisagens da infância, como viajavam pela natureza brasileira os cronistas lidos na biblioteca do magnífico Convento de São Bento de Olinda...

Portanto, através do romance, pretende-se avançar na compreensão da sociabilidade da burguesia brasileira do final do século XIX, explorando as características que seus espaços revelam; da

Modernidade procurada com a especialização e adensamento desses espaços; como subsídios ao estudo das idéias do período.

Adiante explicaremos a opção pela obra de Machado de Assis como fonte privilegiada, aqui é preciso ainda caracterizar a inserção de nosso trabalho em seu contexto maior: o estudo da sociabilidade.

Já na primeira página do “Processo Civilizador”, diz Norbert Elias (47): “O conceito de “civilização” refere-se a uma grande variedade de fatos: (...) pode-se referir ao tipo de habitações”... E mais adiante: (47,59) “Mesmo que neste termo (civilization) a idéia de *homme civilisé* conduza a um conceito indicativo de costumes e condições da sociedade vigente como um todo, ele é, em primeiro lugar e acima de tudo, uma expressão de oposição, de crítica social.”

Em “A sociedade dos indivíduos”, trabalhando objetivamente com a burguesia, dirá o mesmo autor: “Na tentativa de superar uma dificuldade análoga, Aristóteles certa vez apontou um exemplo singelo: a relação entre as pedras e a casa. Esta realmente nos proporciona um modelo simples para mostrar como a junção de muitos elementos individuais não pode ser inferida de seus componentes isolados. É que certamente não se pode compreender a estrutura da casa inteira pela contemplação isolada de cada uma das pedras que a compõem. Tampouco se pode compreendê-la pensando na casa como uma unidade somatória, uma acumulação de pedras; talvez isso não seja totalmente inútil para a compreensão da casa inteira, mas por certo não nos leva muito longe fazer

uma análise estatística das características de cada pedra e depois calcular a média.”

No entanto, embora não se possa compreender *tudo* da casa pela contemplação de uma pedra, pode-se inferir *muita coisa* dessa atividade, se soubermos *ler* pedras, se estivermos de posse das informações sobre os processos de extração, tratamento e uso das pedras na construção, por exemplo. E passando a outro nível com essa alegoria aristotélico-norbertiana, podemos estar certos de que o estudo da casa resultante da “somatória de pedras” é em si mesma documento riquíssimo para o estudo da sociabilidade – o que vem a ser a proposta maior de nosso trabalho.

Certamente um dos componentes básicos – para não dizer o mais aparente de todos – da consciência de civilização, são esses conjuntos de somatórias de pedras, trabalho e idéias a que chamamos Arquitetura. Sempre seguindo Elias (47, 73) convém observar que, no caso brasileiro, pode-se remontar aos primórdios do processo colonizador identificando-o com o processo civilizador para efeito de análise – mas em nenhum momento excluir a movimentação interna e os atritos externos de ambos os processos. Todo o estudo de Norbert Elias poderia – e talvez devesse – ser reescrito para elucidar o quanto os nossos espaços participam do processo civilizador, condicionando e sendo condicionados, momento a momento, um pelo outro – e talvez, como se verá adiante, se possa ler a totalidade do avanço dos “patamares de delicadeza” ou embaraço, nas concepções arquitetônicas de um dado período da História.

O ROMANCISTA MAIOR

Em sua clássica “A cultura brasileira”, Fernando de Azevedo (12, 196) assinala que Machado de Assis é o marco da maturidade da literatura brasileira: nele confluem as influências universais e das escolas literárias vigentes – mas tudo elaborado segundo critérios que lhe são exclusivos; domínio perfeito da língua e inspiração invulgar; simultaneamente lúcido, cético, recatado, elegante, irônico e erudito. Não se enfrasca e rotula um pensador dessa envergadura impunemente: embora iniciando sua produção no universo romântico marcado por Alencar, mesmo em sua primeira fase Machado não descola da realidade social. A partir das “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, faz a renovação das letras brasileiras, impulsionando-as em direção ao realismo – mas sem se desligar do romantismo, evidenciado principalmente nos perfis de seus personagens, e mais notadamente os femininos.

A obra machadiana retrata a Corte brasileira em sua belle époque: porto de entrada da modernidade à européia no país e primeiro patamar das transformações dela decorrentes.

Diz Katia Muricy (88,21) que foi a medicina o veículo privilegiado pela modernização brasileira. A urbanização da população leva

os médicos a se preocuparem com as estruturas familiar e social, estabelecendo para elas normas sanitárias de cunho racionalista.

E “o romance, esse espelho pouco confiável que corre ao longo da estrada da cultura, não era nada indiferente às preocupações dominantes”. (55,II,169)

Os escritores brasileiros estarão atentos a essas preocupações. Como assinala Nicolau Sevcenko (116,237), a literatura torna-se missão: “Poucas vezes a criação literária esteve tão presa à própria epiderme da História tout-court.”

Machado é talvez a única unanimidade na literatura brasileira. Examinamos para este trabalho vários seus contemporâneos em biografias convencionais, porém de preocupação rankiana : Alencar, Medeiros e Albuquerque, Bastos Tigre, Bilac, Afrânio Coutinho. E a mesma aura que tem hoje para os historiadores e leitores, tinha já para seus contemporâneos: uma estatura intelectual à parte. Merecer um elogio em crônica sua era motivo de regozijo até mesmo para Alencar, que não só o antecede literariamente, como era um autor já consagrado. (3) Os que o conheceram, ainda que pouco, preocupam-se em deixar registro de algum contato com o escritor, expressivo da admiração e estima em que o tinham. A “razão cética” de Machado torna-o um crítico palatável, apesar de implacável, da vida burguesa da capital do Império : em suas venturas como em suas vicissitudes.

Em que pesem as centenas, talvez milhares de textos que procuram hoje extrair da obra machadiana tudo o que houver sob o brilho

de sua prosa, ainda há muito a estudar. A lucidez e a argúcia do autor podem mesmo dar margem a leituras abusivas – como já ocorre com a obra de Antônio Francisco Lisboa, onde os delírios interpretativos tangenciam pela ficção científica barata. Fugiria ao objetivo do nosso trabalho desenvolver semelhante paralelo – mas não podemos deixar de assinalar aos exegetas de Machado a comparação entre Alencar (“Como e porque sou romancista”- 3) e a “Notícia da atual literatura brasileira” (10, III, 801).

No nosso caso, a consciência de Machado enquanto romancista torna-o particularmente adequado como documento: “Aqui o romance, como tive ocasião de dizer busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações (...) O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”

Consciente de ser lido principalmente pelo público feminino, suas histórias são sempre articuladas em assuntos amorosos – ainda que envoltas num celofane de crítica. Isso talvez explique porque os personagens masculinos de Machado quase que só lêem jornais, apesar da presença infalível de bibliotecas em seus gabinetes. Os livros são mais lidos pelas mulheres. Estas são portanto modernas, os homens se interessam apenas pelo imediato objetivo – dialética que, eu diria, o tempo parece ter mantido.

“Os romancistas do século XIX exploraram todas as fronteiras que importavam: o dinheiro, a classe, a política (...) mas a sua preocupação fundamental sempre foi o amor.” (55, II, 120)

De Machado, dirá Raimundo Faoro: “O ficcionista. do qual não se distancia o cronista, viveu cerca de 50 anos de história dentro do Segundo Reinado. Retrato e elaborou uma sociedade, decantada, filtrada, construída a partir da conduta de personagens transformados em homens, escravos e capitalistas, bacharéis e deputados, banqueiros e poetas.” (49, 347)

Machado de Assis é uma poderosa individualidade no panorama literário brasileiro. “Romântico” e “Realista” são rótulos que lhe assentam com desconforto. Apesar de se aceitar comumente que tenha percorrido as duas fases, parece-me mais correto admitir que simplesmente houve uma mudança com o autor, que assimilou as tendências de seu tempo sem se deixar dominar por elas. Em outras palavras, mantinha-se cético em relação à modernidade, fosse ela literária ou outra qualquer.

É bastante revelador do caráter reticente e fleumático de Machado o episódio relatado por Raimundo de Menezes na biografia de Bastos Tigre (85, 186). Passa-se na redação do “Jornal do Comércio” onde, numa noite de particular inspiração, Olavo Bilac recita “O Corvo” de Poe para um grupo de amigos.

“Foi mirífico! Mas tão extraordinário que Machado de Assis, o homem mais frio deste mundo, o tipo do vinho extra-dry, champanha regelado e ultra-seco, me disse:

_ Não se pode sentir maior prazer. Vou dar-lhe um abraço.

E respondi:

_ Um abraço é pouco, Mestre! Dê-lhe um beijo ardente, abençoador!

Dez minutos depois, Bilac dizia que eu obrigara Machado de Assis a dar-lhe uma dentada no pescoço... Fomos sempre muito brincalhões.”

Brincalhões, talvez, mas é o próprio Bilac quem atesta sua consideração por Machado: “Machado de Assis temia antes de tudo o barulho e a cintilação das palavras vazias, que tanto agradam os espíritos fúteis. A sua face triste e suave, o seu modo natural, a brandura da sua palavra e do seu gesto, a modéstia dos seus gostos, a moderação dos seus juízos, a sua filosofia que condenava como crimes as cegueiras da paixão, o seu estilo repudiava como vícios os exageros retóricos, - tudo nele aconselhava e pedia, não o aplauso frenético, mas a afeição sincera e a consideração inteligente (...) compreendem-no os seus companheiros e condiscípulos, os seus irmãos em arte, aqueles que, pelo hábito de pensar e

de escrever, podem sentir e entender o inigualável tesouro de idéias e de expressões que se encerram nos seus livros, monumento perene votado à glória da língua vernácula. Não o compreendeu ainda de todo o seu país, porque ele foi de algum modo superior à sua época e ao seu meio...”

Também aqui é Walter Benjamin que convém ouvir: “toda obra tem seu tempo de criação e o tempo da sua compreensão.” O que não se pode dizer de Machado senão com muita cautela : talvez só agora, um século depois, estejamos entendendo sua obra em todo o seu alcance – mas ele teve sua parcela de compreensão em seu tempo, também.

Apesar de se ter aplicado muito na caracterização do perfil de seus personagens - da psicologia à fisionomia – Machado deu apenas a descrição mínima indispensável dos ambientes em que viviam. Uma comparação com Eça, nesse particular, lhe seria desfavorável. No entanto, essas poucas referências são suficientes como ponto de partida para um estudo dos cenários da sociabilidade burguesa do século XIX.

“A galeria burguesa de Machado de Assis brota do chão , expande-se e se enriquece, mas não domina nem governa. Entorpece-lhe os passos o filtro interior da insegurança, hesitante na ideologia mal definida de seu destino.”(49,19)

Observar que usamos tanto os romances, na acepção tradicional desse termo, quanto os contos de Machado. Somos autorizados a tanto pelo próprio autor que, na primeira linha do primeiro capítulo do primeiro conto dos “Contos Fluminenses”, diz: “Era conveniente ao

romance ...”(10,II,27) Quanto à sua poesia, teatro e, principalmente, crônica, são nitidamente fonte para outros trabalhos.

DAS PASSAGEN-WERK

“Paris, capitale du XX^{ème} siècle”. Walter Benjamin parece ter escrito o *Exposé* 1935(13,35) com vistas a subsidiar este trabalho ao nível teórico e metodológico. Pelo menos é a sensação que fica quase ao fechamento do círculo – iniciado por Argan e Ian Watt, mas desenvolvido sobre muitas contribuições – traçado sob a luz sempre presente do pensamento de Benjamin.

No *Exposé* 1935, Benjamin começa com as passagens – uma das arquiteturas da burguesia industrial – tornadas possíveis pelo ingresso do ferro na construção. O que estaremos chamando de “passagens”, foram conhecidas no Brasil como “galerias comerciais”, ligações para pedestres entre ruas paralelas, ladeadas de lojas. Em mais de um sentido, foram os antecedentes dos atuais shoppings. Pelas fotografias que ilustram a edição francesa do livro de Benjamin (21), a solução de iluminar naturalmente, através de zenital, a passagem, difere essencialmente da brasileira, onde sempre se usou a iluminação artificial: entre aquelas e estas, vai um século de tecnologia. Embora em nenhum momento use o rótulo “Ecletismo”, a posição dos arquitetos que ignoravam frontalmente a construção metálica

fica bem clara. E não é necessária outra demonstração do Ecletismo praticado nas passagens, além do exame das fotos de época. Elas são plenamente ecléticas, inclusive na concessão à modernidade construtiva representada pela iluminação zenital em ferro e vidro.

Benjamin trabalha ainda com os “panoramas”, a fotografia e as exposições universais – essas, aliás, já trabalhadas em nossa historiografia (60). No entanto, como nosso projeto desde o início se fixou na intenção de estudar o espaço burguês e sua sociabilidade, esses temas ficam à margem da presente alegoria.

Benjamin volta a iluminar nosso trabalho ao ingressar nos interiores: a burguesia diferencia os interiores residenciais dos de trabalho. E fica aqui lançada uma das preocupações recorrentes do autor: “habitar é deixar traços”. A partir dessa idéia, suas críticas ao interior burguês e sua sobrecarga ornamental. Embora, por alguma razão que não me é clara, Benjamin não tenha olhado para os espaços externos, é evidente que ambos se correspondem. É possível que, na paisagem das cidades alemãs, as construções ecléticas se diluíssem ou se contivessem, resultando mais discretas que os interiores.

E por fim, nosso autor se apoia em outro, um poeta maldito: Baudelaire. Segundo ele, este faz a síntese da imagem de Paris a partir das da mulher e da morte. Talvez um pouco perturbador como idéia – mas na verdade é seu recurso ao escritor, ao testemunho literário.

Podemos aqui construir uma alegoria literalmente benjaminiana.

A burguesia industrial e financeira constrói as passagens e interiores residenciais de seus palacetes – ambos ecléticos em estilo e comunicantes na função mercado. Nos dois espaços, se desenvolve uma sociabilidade que é única – tanto quanto a mesma peça levada em palcos diferentes. Os escritores – Baudelaire como Machado de Assis – são testemunhas e atores dessa peça, e através deles podemos pretender conhecê-la um pouco.

Pelas clarabóias da Modernidade em ferro e vidro, penetra a luz da História – que ilumina tudo.

OS LIMIARES EXTERNOS: A SOCIABILIDADE EM DEGRADÉ

O universo dos índios brasileiros se estrutura a partir do pátio da aldeia: espaço cultural, jurídico e masculino. Esse pátio é mantido sempre limpo e desobstruído – apenas alguns elementos simbólicos podem aí ser aceitos, somente o precioso aí tem lugar. O pátio é contornado pelas ocas, em disposição circular e contendo os espaços domésticos e femininos. A disposição é representativa da igualdade de direitos: todas as casa estão a igual distância do pátio central e de seus valores. Diante das ocas e por trás delas há caminhos: o da frente social e o de trás, correndo entre as construções e a paliçada, reservado, íntimo.

Além da paliçada, as roças – espaços intermediários entre a aldeia e a floresta. Esta tem as margens bem conhecidas e freqüentadas – mas penetrar nela é avançar rumo ao desconhecido. Além do alcance de todos os caminhos de exploração, coleta e extração – é o espaço da Natureza, do cósmico e do desconhecido.(68)

A sociabilidade dos sofisticados, cosmopolitas burgueses machadianos do século XIX, tem a mesma organização em anéis

concêntricos. Os espaços da privacidade absoluta – os quartos – são separados por espaços de sociabilidade rarefeita – os gabinetes – dos espaços sociais da casa – a sala e o salão. A casa é envolvida por jardins e pelas ruas do bairro, de reserva da classe social. Mais ao centro, a Rua do Ouvidor, os teatros e outras instalações, são o limite último da sociabilidade. Já bem avançado o século XX, esse limite se estenderá às praias, onde se desenvolve uma sociabilidade específica. Nicolau Sevcenko (95) fala mesmo de uma “vocação balnearia” levada às últimas conseqüências no Rio de Janeiro, “fazendo das praias o foco principal do lazer e uma extensão natural dos quintais e das salas.” Para além disso, é o Interior, a “roça”- o cósmico desconhecido e temido, quando não desprezado.

Tentaremos penetrar nesse sistema de anéis e suas gradações de sociabilidade, através de uma seleção de referências colhidas nas obras de Machado de Assis, partindo de fora (espaços da sociedade) para dentro (espaços privados).

A ARISTOCRACIA COMO ESPELHO DA BURGUESIA

“Romance: narração de peripécias imaginárias cujo entrecho, que antes era puramente deleitável se tornou geralmente, desde há poucos anos, censor dos defeitos da sociedade.” (110)

De maneira bastante esquemática, trabalhamos com a hipótese da burguesia brasileira como originária da aristocracia agrária.(50, 186 e seguintes) Esse processo se inicia quando da ocupação territorial, cuja inserção na economia ocidental foi amplamente discutida há duas décadas: feudal ou capitalista? Mas independente das conclusões do debate, é evidente que a exploração latifundiária deu margem às primeiras acumulações de capital: açúcar, café, erva-mate. No intento de capitalizar sua côrte ejetada da Europa, D. João VI nobilita essa classe poderosa, vendendo-lhe títulos – política seguida por seus sucessores, adiante da Independência, até o fim do Império.

Esses barões, condes e viscondes, têm sempre um pé na propriedade rural e outro na cidade mais próxima: na medida em que esta cresce e se torna socialmente mais atraente, terminam por urbanizar-se, relegando à propriedade rural o papel de sustentáculo econômico – como voltaremos a tratar. E aqui se produz a metamorfose do aristocrata rural em burguês urbano: os capitais do latifúndio passarão a ser investidos na cidade, na especulação imobiliária, na bolsa de valores, no comércio de exportação e importação.

A posição de mando, a prevalência social, na propriedade rural se evidenciava na casa de moradia pelas dimensões, situação e padrão construtivo. Essas mesmas características serão urbanizadas e se vão transformando sob o afluxo das idéias, dos modismos e trejeitos da ambição que a classe desenvolve dentro de si mesma: não havendo mais títulos aristocratizantes à venda, o burguês sonha ao menos com a ostentação palaciana.

A questão da especularidade entre as classes sociais fica evidenciada com bastante clareza na biografia de duas das mais importantes residências aristocráticas brasileiras: os palácios Nova Friburgo (Catete) e Itamaraty.

“Ao passar pelo Palácio Nova Friburgo, levantou os olhos para ele com o desejo do costume, uma cobiça de possui-lo.(...) Para

Santos a questão era só possui-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja. (...) A casa de Botafogo, posto que bela, não era um palácio, e depois, não estava tão exposta como ali no Catete, passagem obrigada de toda gente, que olharia para as grandes janelas, as grandes portas, as grandes águias do alto, de asas abertas. Quem viesse pelo lado do mar, veria as costas do palácio, os jardins e os lagos...Oh! gozo infinito! Santos imaginava os bronzes, mármore, luzes, flores, danças, carruagens, músicas, ceias...”(7,1,961)

Erguidos ambos por barões do café, segundo projetos de arquitetos europeus, ambos são adquiridos pela nascente república burguesa, sediando funções de relevo como edifícios sede do poder executivo. O Nova Friburgo, rebatizado “Palácio do Catete” foi palácio presidencial até a inauguração de Brasília; o Itamaraty abrigou as funções de Ministério das Relações Exteriores até ser substituído pelo Palácio dos Arcos.

A questão da autoria dos projetos é, na verdade, secundária. Independente de procedência e formação dos autores, o figurino seria

européu. Não há comprovação de que José Maria Jacinto Rebelo, futuro genro do Barão de Itamaraty, tenha sido o autor da totalidade do projeto. Há a hipótese bastante viável de que o projeto tenha vindo pronto da França e apenas na parte final, sofrido intervenção de Rebelo. (70,5)

Já o Barão de Nova Friburgo, contratou o arquiteto alemão Gustav Waehneldt para o risco (5,12) – e seria interessante conhecer as razões de sua opção, visto que a hegemonia cultural francesa era flagrante, e mais ainda na Arquitetura. É verdade que a própria Missão Francesa de 1816 trouxe artistas alemães, como germânica era a ascendência do Imperador.

Foi o Itamaraty iniciado em 1851 e concluído em 1855. O Nova Friburgo, teve suas obras começadas em 1858 e se estenderam certamente por dez anos. Em ambos os casos, fez-se abundante uso de materiais importados da Europa.

O Itamaraty, mais velho portanto cerca de dez anos, fala mais do período colonial por suas proporções e vocabulário externos – enquanto que o Nova Friburgo avança na tendência eclética mais recente. Talvez essa modernidade externa, sua monumentalidade e postura verticalmente urbana fossem o encanto de Santos enquanto personagem de Machado – visto que o Itamaraty não é mencionado em nenhum de seus romances e nem nos contos.

Uma análise de seus interiores apresenta várias dificuldades básicas, sendo a primeira de ordem documental: não há projetos e levantamentos arquitetônicos disponíveis. Outra seria a de as

fotografias existentes retratarem sua fase mais recente, de palácios governamentais.

A própria técnica fotográfica da época, exigindo muita luz e exposições prolongadas, não favorecia a documentação de interiores. Quanto ao exterior, sabemos que o Barão de Nova Friburgo, ávido de modernidade tecnológica, contratou o fotógrafo italiano Manoel Bandieri para documentar a construção passo a passo.⁽¹²¹⁾ De qualquer maneira, é ainda possível perceber que os interiores confirmam plenamente as observações feitas para os espaços externos.

O Itamaraty é uma arquitetura de transição, as referências à arquitetura do período colonial são freqüentes, seja ao Barroco, seja ao Neoclássico. Mas o Nova Friburgo é a modernidade eclética plena, não é mais possível identificar referências ou tendências dominantes.

Mas, em ambos os casos, e é o que aqui importa, o que se percebe é a identidade entre o tratamento do espaço externo com o interno, de que a característica mais marcante é a densidade ornamental.

Os estudos de que temos notícia, referentes às casas-nobres brasileiras do século XIX, revelam o que seria de esperar: a casa burguesa da Corte é a que leva as tendências ecléticas às últimas conseqüências. Na cidade de Vassouras, no Vale do Paraíba, os barões do café construíram casarões influenciados pelas arquiteturas de suas origens: o mais das vezes, paulista e mineira.

O pelagismo da civilização luso-brasileira está presente ao longo de todo o século XIX : nem mesmo na região das Minas Gerais,

densamente povoada desde o século anterior, haverá uma presença importante do Ecletismo. Somente para a construção de Belo Horizonte, a partir de 1898, o Ecletismo chegará à região.

O Ecletismo, como toda a modernidade do país, entra pelos portos, privilegiando o principal, a Corte. As cidades portuárias, ou as mais próximas delas, em ligação funcional, são as que mantêm contato mais direto com a Europa. São as portas de ingresso do Império, aí o fluxo dos modismos, culturais ou não, é mais ágil, mais sintonizado. O Ecletismo perde impulso e enfraquece nos flancos da Serra do Mar, chegando às cidades de planalto e interior já diluído.

Machado como que fala de dentro do ego de Santos a quem, muito além do valor financeiro do imóvel – que nem sequer é cogitado – interessa como capital de sociabilidade. Além de ostentar sua riqueza, deseja o palácio como referencial obrigatório, incontornável. Sua ambição aristocrática será satisfeita no decorrer do romance ao ser nomeado Barão por decreto imperial – mas não a ambição arquitetônica: permanecerá na casa de Botafogo, “que é bela mas não é palácio...” Todo aristocrata precisa de um palácio, donde todo aspirante à nobreza também desejar um.

Embora a modernidade urbanística do Rio de Janeiro tenha sido mencionada nas crônicas de Machado de Assis, estas não fazem parte deste estudo, centrado em seus romances e contos. Mas é interessante observar, nessa omissão, que provavelmente o desejo de modernidade burguesa ainda não saía das casas, não se estendia à cidade.

A obra literária machadiana antecede as reformas de Pereira Passos – e no entanto, parece-me que seria de esperar de seus personagens preocupações nesse sentido, o que não ocorre.

Talvez a brasilidade com que se implantou essas inovações tenha repugnado à austeridade do autor – os jogos de interesses, as vaidades políticas e pessoais, a modernidade de fachada, baseada em propaganda e mídia. A instituição do “grito”, presente em toda a história brasileira: *nihil sub sole novum*.

Mas alguns dos componentes das obras de Pereira Passos eram imanentes e poderiam ter comparecido na obra de Machado. Os ciúmes da modernidade argentina, por exemplo: a Avenida Central foi um mal enjambrado substitutivo para a Avenida de Mayo de Buenos Aires. Ou os planos preexistentes para modernizar a cidade e reaproveitados. (97,18)

O projeto modernizante, portanto, já existia, ou existia sua necessidade explícita como assinala muito bem Olavo Bilac, em quem as comparações a que aludimos, mais que explícitas, ficam iniludíveis. (25,15)

“Não só os planos dos engenheiros como o dinamismo, a febre de enriquecimento e a ânsia do progresso “já” da burguesia emergente; os sonhos e os complexos dos intelectuais.”(25,9) E em outra crônica, de 1905: “Daqui a pouco tempo, dentro de dois anos, quando a Avenida Central e a Avenida Beira-mar estiverem concluídas; quando o Rio de Janeiro se encher de carruagens e automóveis; quando começarmos a possuir a vida civilizada e elegante que Buenos Aires já há tantos anos possui – também nessa época já não nos lembraremos do que era a nossa

vida tediosa e vazia, sem teatros, sem passeios, de distrações limitadas à maledicência dos homens na Rua do Ouvidor e à pasmaceira das senhoras nas janelas...” (80, 270)

A Côte brasileira, portanto, não se limitava a invejar a Europa: tinha também ciúmes da inveja alheia.

A CASA BURGUESA: CAPITAL DE SOCIABILIDADE

“Dize-me como moras, dir-te-ei quem és”. (7, II, 129)

“Burguês: habitante de um burgo, homem da classe média: homem de costumes grosseiros.” (74)

Se pensarmos no burguês machadiano, dificilmente aceitaremos os “costumes grosseiros” do dicionarista. Poderemos achá-los pretensiosos, superficiais, afetados, talvez algo alienados – mas nunca grosseiros, no sentido de ausente de polidez e refinamento. Muito pelo contrário, em que pese a falsa erudição – que é um dos caminhos para o Ecletismo – e a assimilação acrítica de quanto de europeu aporta na cidade, o personagem machadiano é cordial, cosmopolita e incapaz de “grosseria”. Mas também não faz sentido supor que a hospitalidade primitiva de maneiras assinalada pela grande maioria dos viajantes, cronistas do período

colonial, se tenha diluído em maneiras cortesãs com a instalação do Império.

Georges Etienne de Caux (34,13) diz, da São Paulo que conheceu em 1896 – e portanto no ocaso do Império e apogeu da obra machadiana:

“Constroem-se aí, dia e noite, nos bairros ricos, sobrados da mais alta magnificência. Mas estas construções são geralmente exageradas e de mau gosto. Os seus proprietários são filhos da fortuna. Depois de terem cultivado o café por alguns anos, constróem os seus palácios pretensiosos com o produto desta mina de ouro. Mas não usufruem deles por muito tempo. Contaminados pela febre do jogo, gastam as suas fortunas, às vezes mais rapidamente do que a amealharam. Quando não tem mais vintém, vendem as suas jóias e as das suas mulheres, para tentar um último lance. Se a sorte continua a lhes ser adversa, voltam ao trabalho, sem terem perdido nem a consideração nem o crédito.”

Há aí, é claro, um certo exagero – nada autoriza a pensar seriamente nessa alta rotatividade de capital imobiliário causada pela jogatina, pelo menos não de forma generalizável. E no entanto, sem perder de vista a origem européia do autor, os adjetivos “magnificante”, “exagerado” e “de mau gosto”, dificilmente deixam de ser aplicáveis aos palacetes ecléticos da burguesia. E nem São Paulo diferiu tanto da Corte que se possa supor a diferença notável de padrão arquitetônico.

E se a burguesia brasileira se constituiu, como se depreende da citação, em grande parte, de novos ricos “grosseiros”, ainda aqui espelhou-se numa aristocracia constituída artificialmente, também a partir de padrões monetários, títulos adquiridos. Veremos adiante como um personagem associa “ganhar muito” com “baronia”. (10,I,597)

“Houve, no Brasil, duas nobrezas: a do merecimento, a dos homens públicos, dos homens de letras, dos soldados que defenderam a pátria com heroísmo e valor, e a nobreza do dinheiro, adquirida no mercado de influências. Esta é que desacreditava a outra. Qualquer indivíduo, por mais bronco, por mais rústico, enriquecido por meios

legítimos ou ilegítimos, à custa do tráfico de escravos ou coisa equivalente, podia facilmente comprar um título de barão com grandeza.” (79,6)

É R. Magalhães Jr. o autor dessa crítica. À parte a estranheza de atribuir nobilidade aos “homens de letras”, é improvável que essas características possam ser generalizadas e atribuídas especificamente à aristocracia brasileira.

A casa burguesa transcende sua arquitetura, é também capital. Do elenco das funções sociais do edifício residencial feito por Michelle Perrot (101), Machado atesta algumas.

“... uma casa que ele meditava construir, para residência própria, casa de feitiço moderno, porque a dele era das antigas (...) Parecia-lhe que o casarão em que morava podia ser substituído, e já tinha encomendado risco a um pedreiro de fama. Ah! Então sim, então é que Virgília chegaria a ver o que era um velho de gosto.” (10, I, 597)

Portanto, o “feitio moderno” da casa funciona como atestado suficiente da modernidade do “velho de gosto”- e é capaz de abrir caminho para que usufrua das graças, modernas elas também, de Virgília.

A associação entre palácio ou palacete e aristocracia parece indissolúvel, ambas atestando riqueza e prestígio social.

“... ganhou muito. Já trazia apalavrado um arquiteto para lhe construir um palacete. Vagamente pensava em baronia.” (10, I, 756)

Para Palha, tal como para Santos, à casa corresponde o burguês, tal como ao aristocrata corresponde o palácio. Detenhamo-nos um pouco numa das mais interessantes alegorias machadianas: o riquíssimo Santos chega em casa e atravessa o jardim, acompanhado da bela esposa, em direção à casa.

“A casa descobria-se à distancia, magnífica. Santos deleitou-se de a ver, mirou-se nela, cresceu com ela, subiu por ela. A estatueta de Narciso, no meio do jardim, sorriu à entrada deles, a areia fez-se relva, duas andorinhas cruzaram por cima do repuxo.” (10, I, 956)

Não é necessário citar Marx para demonstrar que as classes sociais têm consciência de suas relações umas com as outras ou, pelo menos, de suas posições relativas. E mesmo porque há agruras burguesas e felicidades camponesas ou proletárias, todos amam seus momentos felizes. A caminho de casa, Santos tem seu “inferno astral”: passa pelo Palácio Nova Friburgo, que lhe aguça a sensação da aristocracia ainda frustrada – e de morar numa casa que, “posto que bela”, não é palácio. Mas é magnífica : tão bela, pelo menos, quanto necessário para fazê-lo esquecer o palácio e “crescer com ela”. Há um Narciso no jardim que lhe “sorri” complicitemente, e a Natureza contribui para a sinfonia de sua felicidade.

O prestígio social da casa vem tanto de sua qualidade arquitetônica intrínseca, que fica subentendida, quanto de seu valor como capital estável e seguro.

“... mamãe tem outras casas maiores que esta (...) As outras estão alugadas. Algumas são bem grandes (...)”

— Não lhe hão de faltar tectos...(10,I,900)

Os capitais da sociabilidade burguesa, aos quais voltaremos adiante, são de variada natureza e gênero. Encontramos as vantagens sociais de um personagem arroladas com a ironia machadiana:

“Casado de fresco, possuindo por

mulher a mais formosa dama da sociedade
 (...) dono de algumas propriedades bem
 situadas e perfeitamente rendosas...”(10,II,117)

Os capitais de sociabilidade do personagem são portanto a mulher formosa e outras propriedades rendosas...

Segundo Michelle Perrot, “a casa é assunto da família, o lugar de sua existência, seu ponto de encontro.” (101,309)

Em “Dom Casmurro”, a casa é mesmo substitutiva da personagem feminina. Afastado de Capitú, Bentinho refaz a casa da infância feliz freqüentada por ela; a casa torna-se a família perdida, com a duvidosa vantagem de ser assexuada.

“Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nessa (...) A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu (...) Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a

cantiga das manhãs novas (...) Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa e mais tarde (...) lembrou-me fazer essa reprodução por explicações que dei ao arquiteto.” (10,I,875)

Ao visitar a casa, o personagem a sente sem a aura – que era, evidentemente, a exilada Capitú. A nova casa reproduz a antiga, mas talvez sem o risco de retorno da aura – no sentido benjaminiano. (20,I,168)

No mesmo romance, sob o título “Amigos próximos”, Machado usa a assiduidade às casas como atestado de amizade e intimidade:

“...tínhamos por assim dizer uma só casa, eu vivia na dele, ele na minha; e o pedaço de praia (...) era como um caminho de uso próprio e particular. As nossas mulheres viviam na casa uma da outra, nós passávamos as noites cá ou lá conversando, jogando ou mirando o mar. Os dois pequenos passavam dias ...” (10, I, 922)

É rara a casa desvinculada de sua expressão social nas áreas urbanas de prestígio. A única referência nesse sentido é a do misógino Mendonça:

“Ideou nesse sentido um plano de felicidade; uma casa num ermo, olhando para o lado do Ocidente, a fim de poder assistir ao espetáculo do pôr-do-sol” . (7, II, 32)

Os burgueses são gregários, estabelecem para si áreas exclusivas dentro das cidades – atualmente os condomínios, onde se instala uma sociabilidade específica. Embora não tenhamos encontrado em Machado referência a uma “sociabilidade de bairro” diferenciada daquela dos salões e dos logradouros públicos da cidade, ela deve ter existido.

Mas há outra razão poderosa para afastar uma pessoa das áreas muito visadas: uma relação erótica fora dos padrões aceitáveis pela sociedade burguesa.

“Vi que era impossível separar duas coisas (...) o nosso amor e a consideração pública (...) Vá lá, arranjemos a casinha.

Com efeito achei-a, dias depois, expressamente feita, em um recanto da Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco,

com quatro janelas na frente e duas de cada lado, - todas com venezianas cor de tijolo – trepadeiras nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco!

(...) A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; - dali para dentro era o infinito (...) – a unidade moral de todas as cousas pela exclusão das que me eram contrárias”.(10,I,810)

Mesmo o quarto dos burgueses de Machado, como será visto adiante, é espaço de privacidade e isolamento – e totalmente deserotizado. A sexualidade conjugal é implícita, mas intocável. As paixões que extrapolam o código burguês são expelidas para fora da casa, do bairro, dos olhares: para onde houvesse “mistério e solidão”- e venezianas nas janelas da frente.

Peter Gay, ao estudar Machado (55,II ,151), a quem considera “grande crítico e romancista” assinala que “a ficção da era vitoriana constituía uma literatura de insinuação, de delicadeza.”

O visível do século XIX brasileiro – por exemplo, a Arquitetura – é pouco conhecido. O invisível – por exemplo, a sexualidade - o é menos ainda. Talvez por isso é a sociedade burguesa do XIX que produz o apogeu dos bordéis franceses e da literatura erótica de vertente sado-masoquista

inglesa (4). Além de expelidas para fora do espaço da casa, são cerradas venezianas sobre as manifestações sexuais.

É o próprio Machado quem coloca o biombo diante da sexualidade dos personagens : são freqüentes as referências ao seu caráter fleumático e reservado, como já comentamos. Entra aqui a idéia dos “patamares de vergonha” ou “embaraço” de Norbert Elias (47, II, 242). “O sentimento de vergonha é uma exaltação específica, uma espécie de ansiedade que automaticamente se reproduz na pessoa em certas ocasiões, por força do hábito. Considerado superficialmente, é um medo de degradação social ou, em termos mais gerais, de gestos de superioridade das outras pessoas.” (...) “O embaraço é o desagrado ou a ansiedade que surgem quando outra pessoa ameaça ignorar ou ignora, proibições da sociedade representadas pelo próprio superego da pessoa.”

Conforme já assinalamos, as questões do processo civilizatório são particularmente evidentes na Côrte brasileira, nos salões dos burgueses machadianos. Embora nosso autor pouco mencione os salões, que provavelmente não freqüentava muito, esses regulavam a sociabilidade da Côrte, sintetizando o comportamento das elites burguesas. Como veremos ao tratar objetivamente com os salões, estes eram freqüentados por políticos – e a interpenetração das atividades sociais com as políticas fica sempre evidente em Machado. E é portanto o “processo civilizador” atuando em sua forma mais clara, com “patamares de vergonha e embaraço” bem definidos. Mas a descrição de Machado talvez buscasse uma distância dos jogos eróticos dos salões, repugnando-lhe, no sentido

norbertiano, revelar-se indiscreto – qualquer ocorrência mais explícita, digamos, que admirar os braços de uma senhora.

Na casa, a moral e a ética burguesas devem ser explícitas – e talvez por isso o “boudoir”, tão freqüente no romance francês, não comparece na literatura de Machado.

“Os bronzes, charões, tapetes, espelhos – a cópia infinita de objetos que enchiam a sala, era tudo da melhor fábrica. A vista daquilo restituiu a serenidade de ânimo ao bacharel ; não era provável que ali morassem ladrões.”
(7,II,300)

Seqüestrado e levado, de olhos vendados, para uma casa com “infinidade de corredores e escadas”, o personagem é deixado a sós numa sala. No entanto, a vista da decoração o acalma:... “não era provável que ali morassem ladrões.” Além de característica, a estética burguesa atesta as elevadas qualidades morais dessa classe – o bom gosto é virtude aliada da honestidade...

Nosso estudo se limita a um momento preciso da sociabilidade burguesa: aquele revelado nos romances e contos de Machado de Assis. É um momento riquíssimo, expresso em transformações sociais radicais configuradas pela Abolição e a Proclamação da República. Vivendo na Côrte, e na condição de servidor público, Machado esteve no vórtice dos

acontecimentos. E no entanto, muito machadianamente, seus personagens são pouco afetados pelos acontecimentos externos, dos quais fica a sensação que ocorreram convenientemente demais, quando deles necessitava o enredo do romance. A exceção é, evidentemente, “Esaú e Jacó” - mas, mesmo aí, a pendência monárquico/republicana dos irmãos poderia ser substituída por outra qualquer sem prejuízo da trama.

No entanto, o universo das sociabilidades da Corte tem complexidades que não permeiam a produção machadiana - provavelmente não há risco em afirmar que Machado restringiu seus personagens a um momento específico, interessado nos perfis aí encontráveis.

Para formular esse universo esquematicamente, de modo a localizar o “momento” de nosso interesse, podemos dizer que a sociabilidade da Corte segue cinco escalas, cada uma com a sua graduação particular. Haveria a sociabilidade aristocrática, a burguesa, a média, a dos pobres e a dos escravos. Entre a aristocrática e a burguesa há muita proximidade e é evidente que, em alguns momentos, elas se confundem e sobrepõem. Pelo menos no caso brasileiro, e Machado é testemunha, há migração da burguesia para a aristocracia: Santos, em “Esaú & Jacó”.

Da mesma maneira, é possível a migração da pobreza para a burguesia - uma herança inesperada pode produzir a transformação, como Rubião em Quincas Borba.

Machado parece sentir-se pouco à vontade daí “para baixo”, embora alguns de seus personagens importantes - como Luiz Garcia, pai

de Iaiá e o Conselheiro Aires – sejam o limiar a que estuda. Talvez tenha uma vaga simpatia por seu próprio nível social...A escala estanque, pária, é a dos escravos – da qual não há migração nem mesmo para a pobreza. Uso aqui “escala” como uma variação da intensidade de interação entre indivíduos, dentro de seu contexto e com os externos a ele.

Na escala burguesa, o nível de interação mais baixo seria o das situações agônicas, da pessoa fechada na alcova com seus pensamentos. E o ponto mais elevado seria o das recepções nos salões – onde o indivíduo existe em função de seu desempenho social.

O estabelecimento dessas escalas nos interessa para caracterizar o quanto Machado de Assis se fixou numa delas, a burguesia, priorizada de maneira iniludível sobre as demais. A aristocracia comparece quando Santos nela ingressa; a classe média fornece alguns personagens, dos quais o mais importante é Luiz Garcia, funcionário público, e o Conselheiro Aires.

Pobre, apenas o pai de Helena – e os escravos são apenas sombras que passam, peças que compõem o cenário tanto quanto uma casuarina – exceção feita a um único conto.

Cada uma dessas escalas tem seus próprios “capitais de sociabilidade”. Alguns são comuns a todas – a casa, a roupa, a música – e outros são específicos. Por exemplo, as habilidades capoeirísticas e culinárias entre os libertos.

Para nos limitarmos as questões de espaço, assinalamos a única descrição de uma casa pobre encontrada em Machado. Em “Helena”, a dramática descoberta do verdadeiro pai da personagem se dá em casa deste:

“Estácio pode então examinar à pressa a sala em que se achava. Era pequena e escura. a parede, pintada a cola já de longa data, tinha em si todos os sinais do tempo; primitivamente de uma só cor, a pintura apresentava agora uma variedade triste e desagradável. Aqui o bolor, ali uma greta, acolá o rasgão produzido pôr um móvel; cada acidente do tempo ou do uso dava àquelas quatro paredes o aspecto de um asilo da desgraça. A mobília, era pouca, velha, mesquinha e desigual. Cinco ou seis cadeiras, nem todas sãs, uma mesa redonda, uma cômoda e uma marquesa, um aparador com duas mangas de vidro cobrindo castiçais de latão, sobre a mesa um vaso de louça com flores, e na parede dous pequenos quadros cobertos de escumilha encardida, tais eram as alfaias da sala.”(10,I,345)

Benjamin veria aqui a negação do espaço burguês : tudo são rastros, tudo é precioso. E todo o romance se articula no contraste da origem humilde de Helena e na sua adoção por uma família burguesa – recurso talvez um pouco forçado para Machado, que não voltará a usá-lo .

Muito menos palatável para o autor, evidentemente, seria o contraste do espaço burguês com o dos escravos – e Machado jamais desce à senzala. Talvez pôr interna convicção abolicionista; talvez pela agressão que a escravidão representava à sua sensibilidade – somente num conto a presença escrava é marcante. E é bem triste o papel dos dominadores – o conto é narrado na primeira pessoa – no “Caso da vara” (10, II, 377) : impiedosos, mesquinhos, insensíveis, pequenos. A descida à senzala provavelmente seria um exercício moralmente penoso demais para Machado.

No entanto, ainda em vida do autor, os libertos saem das senzalas para as casas urbanas – dando início ao processo de favelamento do Rio de Janeiro. Roberto Moura (87), no ensaio sobre Tia Ciata, mostra mesmo o esquema da planta da casa desta. É um esquema tradicional do período colonial, submetido a algumas alterações para funcionar como centro de sociabilidade da comunidade ex-escrava. Tia Ciata foi uma ex-escrava que centrou, em sua casa, a sociabilidade dos libertos, aos quais a Abolição outorgara uma dúbia liberdade, sem perspectivas. Repentinamente ejetados das estruturas patriarcais, contavam apenas com a

solidariedade racial para sobreviver, formando enclaves rurais (os quilombos) ou urbanos, como a comunidade de Tia Ciata.

Decorre a conclusão lógica que as pequenas casas urbanas foram apropriadas pelos escravos, desvalorizadas que estavam pela idade e falta de confortos modernos.

Em Tia Ciata, temos a inversão da situação social do pai de Helena. Este vive isolado, em companhia de uma velha escrava; a casa de Tia Ciata existe para as festas de amigos e aparentados.

É a outra face na escala das sociabilidades.

O JARDIM: LIMIAR ENTRE A CASA E A CIDADE, ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

“Jardim : terreno, ordinariamente vedado onde se criam árvores, flores e plantas, para ornamento, estudo ou recreio.” (110)

As cidades são constelações de casas. Mas estas, em vez de se iluminarem, lançam sombras umas sobre as outras. O que torna a convivência possível, são os jardins, ou seja, as não- casas .

“Apesar do ecletismo reinante, o estilo (de jardim) que dominava a primeira metade do XIX foi uma versão do pitoresco: o “novo pitoresco”, que foi uma versão dos jardins arquitetônico, botânico e natural.”(37,201)

O que significa , evidentemente, que a mesma liberdade de composição formal que se usava para os edifícios e seus respectivos interiores, valia também para os jardins circundantes, atitude que comporta seu tanto de romantismo historicista – tal como, de resto, toda a mentalidade eclética.

Por outro lado, os novos princípios higiênicos, exigindo aeração de todos os aposentos, afastavam a casa dos limites do terreno, favorecendo seu envolvimento pelo jardim. Os comportamentos da construção em relação ao terreno são complexos e não podem ser aprofundados aqui. Azevedo Pimentel (apud 112, 51) em “Estudo sobre a higiene do Rio de Janeiro”, de 1890, afirma: “...havia sempre um jardim, majestoso ou modesto, um quintal asseado e um porão a afastar a casa, a umidade do chão.” Porão que não cumpre apenas a finalidade de isolamento, mas também abriga as dependências dos escravos.

Pode-se sintetizar o percurso da implantação das residências do século XIX como tendo surgido do partido que vigorou durante o período colonial – a casa ombreada pelas laterais e no alinhamento predial, “solta” apenas nos fundos. Cria-se um afastamento lateral para garantir um acesso menos devassado, em que a porta da sala não abra diretamente para a rua. Na introdução dos afastamentos laterais entram também as conveniências higiênicas, de se levar aeração aos quartos. E por fim, já nas duas décadas iniciais do século XX, os numerosos “chalés” em moda atestam a completa inversão do padrão colonial.

É nessa transição que localizamos as residências dos burgueses machadianos: ora com o jardim lateral e alinhadas pela frente, ora em chácaras contornadas de jardins. Em todos os aspectos da análise de obras de arquitetura, é preciso considerar que a multiplicidade de condicionantes do projeto é de tal ordem – e nem sempre perceptíveis à visão – que a

generalização se torna difícil e, mesmo, arriscada, embora necessária à teorização.

Mesmo que fosse possível mensurar o nível de aceitação das determinantes físicas e culturais por parte do arquiteto e do proprietário da obra, ainda assim haveria uma larga faixa de opções a fazer – de tal modo que se torna difícil estabelecer modelos ou casos modelares sem risco de exatidão. O Palácio Nova Friburgo, por exemplo, se localiza numa esquina urbana. Na lateral direita, o jardim é estreito – e para os fundos do terreno, bastante extenso: pode-se ver aí uma tentativa de conciliar o prestígio dos velhos sobrados senhoriais, nas esquinas mais importantes das cidades, com o das novas chácaras burguesas? Talvez, provavelmente. A implantação das “villas” burguesas pode ser vista em todas as cidades brasileiras mais antigas, e particularmente em São Paulo, para onde migraram as características desenvolvidas pela burguesia carioca. (62, 30 e seguintes)

Embora a planta do Nova Friburgo seja retangular – e nesse sentido ainda presa ao esquema colonial – a do Itamaraty admite recortes. Avançando pelo século XX, embora mantendo as linhas dominantes do projeto paralelas ao terreno, as plantas poderão ser, consideravelmente, mais soltas, mais trabalhadas – o que vem de encontro à ocupação mais elaborada dos volumes, mais escultórica e rica de texturas e tratamentos.

Formam-se bairros especiais para a classe social que pode se dar a esse luxo, expandindo consideravelmente as cidades, como parte de

seu processo de crescimento. (105). Esse afastamento é favorecido pelo lançamento de estruturas urbanas de água, esgotos e eletricidade.

O romance é um gênero literário dos interiores. Para que haja neles cenas ao ar livre, é necessário que se criem as mesmas condições dos interiores – como é o caso da Rua do Ouvidor ou dos jardins públicos. Pode-se dizer que, mesmo saindo dos salões, a sociabilidade mantém suas características principais.

Essas características são identificáveis à primeira vista. Antes de mais nada, o espaço fechado, perfeitamente controlado: o jardim do XIX é murado e quadrado. Talvez o mais definitivo, mais importante, seja a artificialidade, a condição de produto de mãos humanas. A simetria da vegetação nega a irregularidade da Natureza, os próprios elementos naturais – troncos para pontes e cercas “pitorescas”, por exemplo – são em concreto imitando as texturas naturais. O equipamento, evidentemente, deve substituir e dar o mesmo conforto do mobiliário doméstico: os quiosques de alimentos fazem a cozinha; os bancos fazem as poltronas da sala de estar; os coretos substituem o piano; iluminação e calçamento. O próprio traçado dos caminhos, conquanto em formas curvilíneas, não se confunde com linhas naturais e se contem em formas geométricas regulares. É um tipo de traçado comum aos grandes jardins, configurando um paisagismo característico da época tanto para as chácaras como para praças e passeios públicos.

Maria Pace Chiavari (97,23) nos chama atenção para as pranchas dos projetos de execução de paisagismo nos jardins públicos do

início do século. A legenda assinala o órgão responsável, “Inspeção Geral de Mattas, Jardins, Arborização, Caça e Pesca”:

“Nas atribuições do órgão responsável, natureza e cultura parecem ainda se confundir. Em meio ao espaço verde, pouco importa se arborizado ou coberto de matas, ainda parece possível uma relação imediata de colheita: caça e pesca”.

Embora o traçado dos jardins do Nova Friburgo obedeça rigorosamente o mesmo padrão de desenho dos jardins públicos seus contemporâneos, não foi possível identificar em que medida esse traçado representou um padrão para as “chácara” e jardins dos burgueses.

Mas aqui temos configurada a “chácara”, afastada do centro urbano mais denso, em favor do envoltório paisagístico. Segundo o dicionário de A. Lopes dos Santos (110) que vimos usando para abrir capítulos, “chácara” é a “habitação campestre, Quinta”. Mas temos que aceitar, a partir de Machado, que as propriedades assim chamadas são de “tipo campestre” – o que nos é autorizado pelo dicionário atual, o Aurélio (28) : “2. Terreno urbano de grandes dimensões, com casa de moradia, jardim, horta, pomar, etc.” Na verdade, é um pouco difícil diferenciar um jardim um pouco maior de uma chácara – talvez pelo uso. O jardim seria predominantemente ornamental e paisagístico, quiçá social. Ajuda a compor os espaços externos com os internos, acentuando seu caráter de limiar, participando das funções e sociabilidade, apesar das omissões de Machado e de outros romancistas em relação a ele. A chácara conteria culturas e criações em escala capaz de garantir a auto-suficiência relativa

dos moradores, numa situação de comércio de gêneros pouco desenvolvido e mão de obra ociosa dentro de casa.

A sociabilidade desses espaços ocorre na razão direta de sua constituição como extensão dos salões. Surge muito claramente nos romances de Machado, como se verá adiante: o jardim funciona como um anexo ao salão, comportando curtos passeios ou permanências.

Originários na Europa do século XVIII – talvez na mesma Holanda enriquecida pelo refino do açúcar brasileiro, cuja burguesia inaugura hábitos de conforto que se desenvolverão ao longo dos séculos seguintes – os jardins públicos tem uso diferenciado das praças urbanas tradicionais.

Sua constituição e sociabilidade são considerados melhoramentos urbanísticos, têm uso restrito, são fechados por gradis, e contém equipamentos reservados ao uso da burguesia. O gradeamento garante a reserva do uso, como que tornando a área em extensão dos jardins e das chácaras: talvez, mesmo, mais um limiar entre a chácara e a Rua do Ouvidor, à qual voltaremos.

Diz Joaquim Manuel de Macedo, citado por Hugo Segawa (114,97):

“Nas noites de brilhante luar, dirigiam-se alegremente para o Passeio Público numerosas famílias, galantes ranchos de moças e por conseqüência, cobiçosos ranchos de mancebos

e todos, depois de passear pelas frescas ruas e pelo ameno e elegante terraço, iam, divididos em círculos de amigos, sentar-se às mesas de pedra, e debaixo dos tetos de jasmims odoríferos ouviam modinhas apaixonadas, e lundús travessos, cantados ao som da viola e da guitarra, rematando sempre esses divertimentos com excelentes ceias dadas ali mesmo.”

O Brasil só terá jardins residenciais a partir do século XIX. Os sobrados senhoriais e casas populares tinham quintais para pequenas hortas e criações urbanas: “vende-se casa com quintal largo, galinheiro e galinhas, para o caso de alguma doença.” (citado de memória – referência extraviada)

É portanto um elemento funcional da economia doméstica do período colonial. O jardim apenas ornamental é novidade recente, introduzida no período eclético. Terá, certamente, seus antecedentes portugueses (44, 216):

“Afastamo-nos a conversar, para um canto do jardim. Conhecem, de certo, esse velho tipo quase extinto do jardim português do século XVIII, com suas ruas de buxo, os seus faunos de pedra, os seus caramanchões de azulejos do

Rato, os seus pequeninos tanques em
 concha, rasos, lavrados, graciosos como
 salvas de prata de D. João V, a sua horta
 carinhosa, o seu encanastrado de
 feijoeiros onde o sol brinca e donde
 gritam pavões. Foi num recanto assim,
 entre um banco de pedra e um canteiro
 de rosas, abrigados num maciço
 arvoredado que tremia, e faiscava, e
 escorria ouro, - que nós fomos esconder
 o nosso *splendid flirt* .”

Esta crônica portuguesa de 1916 atesta que no início do século XX, sobrevivia o jardim português do XVIII, com elementos decorativos que atravessaram todo o XIX: estátuas mitológicas, caramanchões, tanques, horta, criação, rosas – e sociabilidade abrigando namoros.

Percebe-se em Machado um limiar com interface interna – a varanda – e interface externa, o jardim propriamente dito, ou “chácara” como é designado com frequência.

“Um jardim assáz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama.” (10,II, 613)

O repuxo é o sucedâneo burguês para os lagos que compunham o paisagismo ao fundo do Nova Friburgo e do Itamaraty. Deve haver sempre alguma água, ainda que apenas no fundo de um poço ou cisterna. Talvez essa valorização, mais que compor recantos “pitorescos”, busque

atestar a autonomia da casa em relação ao fornecimento das fontes e chafarizes – esses, importantes elementos da sociabilidade colonial da classe escrava, e portanto desinteressante à burguesia.

A porta de entrada da casa dá para o jardim, jamais diretamente na rua. É requisito de privacidade decorrente, mais que de fatores paisagísticos, do adensamento das cidades durante o XIX. É parte da propriedade, garantido por gradís, mas é também espaço de sociabilidade. É permeável : vê-se através das grades e também a partir das janelas das salas.

Machado nada diz do traçado dos jardins, mas ao mencionar “...recortada por muitas ruas curvas e duas grandes ruas retas” (10,I,207) praticamente se refere à presença do desenho francês de inspiração renascentista. A tendência seguinte, o romantismo inglês, não coaduna com essa descrição.

Na verdade, pouca coisa acontece no jardim – como se a individualidade burguesa se sentisse pouco à vontade à vista da rua, tendo sido estruturada para espaços fechados dos salões e teatros.

No entanto, é na chácara, e mais precisamente na cerca que divide as duas propriedades, que começa o romance de Luiz Alves e Guiomar – mas muito cedo, testemunhado “apenas por passarinhos”.

Pode-se receber visitas diurnas no jardim, ou ordenar ao escravo que sirva ali o café. Também é interessante usar a sombra do “caramanchão” para ser visto lendo o romance do momento.

Mas os usos funcionais mais importantes do jardim não são mencionados por Machado – são, para ele, pressupostos de uma obviedade que dispensa menção. Ou então, embaraçosos e devem ser minimizados. E no entanto, o jardim é a transição entre duas propriedades, o limiar entre o privado e o público. E não escapa à obsessão eclética com a ornamentação: gradis e balaustradas, coroadas essas por vasos de louça; repuxos e fontes com carrancas (à semelhança dos chafarizes públicos coloniais); bancos e caramanchões; escadas e desníveis, tudo entremeado de alamedas pitorescas. (112,67)

Para entrar na casa, os personagens sobem sempre alguns degraus de pedra: significa que o piso principal fica acima do solo. Ao nível da rua ficará, portanto, a senzala – jamais mencionada. Só mesmo em momentos de descontração, que o autor trata condescendentemente, as pessoas descem para uma curta permanência no jardim.

“Tenho chacinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro.” (10,I,810). É o enunciado básico desses jardins, os maiores que isso seriam excepcionais.

Talvez devido à transparência e pequenez, não é muito comprometedor uma bela e decotada senhora descer ao jardim, de braço dado com um admirador, para ver a lua. É de pensar ainda que a espessa barreira de crinolinas inocentasse muita proximidade e contato físico.

“Pelas janelas abertas viam-se outras
pessoas conversando, e até os homens, que

tinham acabado o voltarete. O jardim era pequeno, mas a voz humana tem todas as notas...” (10, I, 671)

Depois de assediar Sofia e dar margem a uma situação embaraçosamente comprometedora, Rubião enfim permite que ela escape:

“... passou do jardim à casa; não entrou pela porta da sala de visitas, mas por outra que dava para a de jantar; de maneira que quando chegou àquela pelo interior, era como se acabasse de dar ordens para o chá.” (7, I, 673)

E finalmente, o jardim, que presumimos sempre no mesmo plano da rua, é o nível dos escravos. A idéia de senzala ao nível da rua é reforçada pôr uma situação delicada em “Quincas Borba”:

“Em cima, no quarto deles, havia um rumor de vozes (...) Uma criadinha, que subira pé ante pé, desceu dizendo que ouvira lastimar-se o amo (...) Embaixo, um palavrear surdo, ouvidos compridos, conjeturas; notavam que a ama não pedisse água, qualquer remédio, um caldo ao menos.” (10, I, 788)

Não deixa de ser uma obviedade afirmar que as configurações arquitetônicas revelam as estruturas sociais e vice-versa: dada uma construção, a leitura de seus espaços é reveladora da sociedade que a gerou; pode-se mesmo esperar de uma sociedade que apresente algumas arquiteturas. Fiz a demonstração dessa correspondência em outro texto. (63).

Nas Casas de Câmara e Cadeia das nossas cidades coloniais temos infalivelmente a câmara - constituída obviamente pelos “homens bons” - ostensivamente sobre a cadeia, destinada aos excluídos e marginais. No caso das residências, embora haja situações urbanas em que escravos e cozinha ocupam espaços acima de seus senhores, sob as telhas da cobertura, e ainda que, num período mais recente os criados morem na mansarda, no texto machadiano “presente-se” a senzala no porão. É também o que se esperaria de uma casa burguesa da *belle époque* lendo Sidney Chalhoub (35, 95): é onde confluem a arquitetura e a literatura como documentos históricos. Diz o autor nas conclusões expressas nas primeiras linhas do texto: “As políticas de dominação vigentes na sociedade brasileira do século XIX poderiam ser apropriadamente descritas como paternalistas. A característica comum a tais políticas de domínio (...) era a imagem da inviolabilidade da vontade senhorial. (...) O paternalismo, como qualquer outra política de domínio, possuía uma tecnologia própria, pertinente ao poder exercido em seu nome: rituais de afirmação, práticas de dissimulação, estratégias de estigmatização de adversários sociais e

políticos, eufemismos e, obviamente, um vocabulário sofisticado para sustentar e expressar todas essas atividades.”

Passo a passo, a arquitetura revela essa tecnologia de dominação: a necessidade de *subir* escadas até o nível dos senhores, imposta cotidianamente, não é um ritual? A localização da senzala sob a casa, pouco visível da rua, não é uma prática de dissimulação? Adentrar esse espaço, como notamos que Machado não faz, seria um estigma para o escritor realista. Quanto ao vocabulário, está presente na omissão: só pelos romances machadianos, não se entende como a casa funciona, atende as necessidades habitacionais de seus moradores. Tais funções e seus cheiros, como veremos mais à frente, e suas denominações, convém manter “atrás do biombo.” (113, 17)

Roberto Schwarz também trabalha com a idéia de que Machado percebia “idéias fora de lugar”: “... adotadas as idéias e razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente “objetiva”, para o momento de arbítrio que é da natureza do poder.”

A FACHADA:

PARA FORA EXIBE, PARA DENTRO RESGUARDA

“Facha: cara, rosto.

Fachada: cada um dos lados do edifício;
frontaria, frontispício de um livro.”

(110)

No período colonial, a terra em si, como solo edificável, ainda que urbano, tinha pouco valor monetário. A propriedade imobiliária era avaliada pela sua presença diante da sociedade: a fachada para a rua. É o que configura o lote urbano de nossas cidades: muito profundos, o que não lhes aumenta o valor; e muito estreitos. O cruzamento de duas ruas, a esquina, configura os terrenos mais prestigiosos, é sempre aí que vão surgir os sobrados senhoriais.

À posição da casa em relação ao terreno e suas características, chamamos “implantação”. E com relação à implantação temos duas atitudes bem definidas. A mais antiga, referenciada aos valores coloniais, determina a construção no alinhamento interno da calçada. Nas regiões

mais povoadas, ou mais tardiamente urbanizadas, ergue-se o piso principal sobre um porão – que pode funcionar como senzala ou depósito – em busca de elevação sobre o nível da rua e de privacidade. São assim implantados tanto o Itamaraty quanto o Nova Friburgo; a maioria das casas burguesas de Machado também.

A implantação mais moderna, desenvolvida pelos arquitetos a partir do final do século XIX, é a casa afastada da calçada, rodeada de jardins por todos os lados: procura-se um afastamento da rua, um isolamento da circulação de público, do trânsito de escravos, “tigres” e animais.

Como decorrência da tecnologia muito simples para solução das águas dos telhados, no início todas as plantas são retangulares, ou recebem anexos que também o são. Com a introdução das calhas em folha-de-flandres, pode-se ter plantas mais livres, de formas mais trabalhadas.

“Havia duas entradas, uma para a sala, ficando a porta entre quatro janelas, outra para o jardim, e era uma porta com grade de ferro.” (10, I, 439)

É uma das composições tradicionais mais comuns, simétrica, originada nos programas residenciais mais simples da Arquitetura luso-brasileira.

“É o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas.” (10, I, 810)

“Uma das três janelas, por exemplo, que dava para a rua, vivia sempre aberta; nunca era a outra.” (10, II, 402)

Três ou quatro janelas, portanto, são o convencional; sete já despertam atenção e denotam uma sociabilidade mais intensa:

“ _ A sua casa é aquela, não? Bonito prédio, e sólido.(...) Uma, duas, três, quatro ... sete janelas. O salão vai de ponta a ponta? Bem bom para um baile.” (10, I, 750)

É interessante notar que, se a personagem formula interrogativamente a hipótese do “salão ir de ponta a ponta”, essa disposição deve ser recorrente. Mas os olhos da casa também vêm de dentro para fora:

“Perto da manhã foram todos para a janela ver sair os convidados do baile fronteiro.” (10, I, 541)

A fachada pode, mesmo, mostrar-se enlutada:

“A casa ficava numa rua próxima, perto da esquina. Ao dobrarmos esta, vimos os portais da casa forrados de preto – o que nos encheu de espanto.” (7,I,701)

Interessa aqui observar como a densa ornamentação das fachadas ecléticas nunca é mencionada por Machado – e sabemos que os espaços burgueses eram tão densos de ornamentação externa quanto internamente.

Evidentemente, com a transição dos modismos arquitetônicos, ao se mudar a tendência estética, não se demolem as construções existentes para refaze-la segundo o novo figurino: reforma-se, adapta-se, assimila-se parcialmente. Podemos formular a hipótese de que os burgueses de Machado moravam em casas dessa natureza, em alguns casos. Todo o processo de urbanização de população – aí incluídos, é claro, os senhores de propriedades rurais – comporta a suposição de casas compradas prontas e adaptadas, reformadas, modernizadas. E sobre isso, a constante transformação, durante toda a vida da construção, até que sua obsolescência urbana requeira demolição. Daí decorrerem vários níveis de adaptação à ornamentação eclética, como se percebe nos distritos históricos das cidades brasileiras. As construções novas – por exemplo,

feitas depois do Palácio Nova Friburgo – teriam então uma densidade maior em sua composição ornamental externa.

VESTÍBULO E VARANDA: NEM DENTRO, NEM FORA

“Vestíbulo: primeira divisão à entrada de uma casa apalaçada.” (74)

Nos climas quentes do litoral brasileiro, onde se localizaram inicialmente as cidades e se desenvolveram as tradições construtiva urbanas, a varanda é espaço obrigatório. Aí se desenvolve uma sociabilidade mais íntima e menos formal que a das salas de visita, e é ainda hoje espaço da preferência de moradores e visitantes. Estar à vista da rua inocenta os contatos e dá ao morador o prestígio de ser visitado. Quem não tem uma varanda frontal, apropria-se da rua, dispondo cadeiras e bancos diante da casa. Nas residências rurais, a varanda domina a maior parte das soluções, aí incluída a arquitetura religiosa.

É de se pensar, assim, que as varandas freqüentadas pelos personagens de Machado freqüentam, sobreviveram da tradição

construtiva anterior, colonial, muito mais do que possa ter sido assimilada dos modelos aristocráticos ou tradições europeias.

“Naquele lado da casa corria a varanda antiga, onde a família costumava às vezes tomar café ou conversar nas noites de luar, que ali penetrava pelas largas janelas. Do meio da varanda descia uma escada de pedra que ia ter no terreiro.” (10,I,294)

É bastante evidente o caráter da varanda de limiar entre os espaços interno e externo.

“A ressurreição foi completa quando penetrou na varanda. (...) Mas as paredes eram as mesmas; eram os mesmos o parapeito e os ladrilhos do chão(...) a vista das paredes nuas e frias da varanda abriu-lhe a alma (...) O homem galgou os seis degraus da escada de tijolo e entrou na varanda ...”(10,I,435)

Embora dificilmente se possa imaginar o palácio aristocrático sem espaços vestibulares, é da nossa tradição colonial o ingresso direto da rua para a sala de visitas. Exceção feita a alguma variante regional, como é

o caso do sobrado maranhense não há espaço de transição entre a rua e o interior da casa.

“... acompanhou Carlos Maria, que atravessou a sala e foi até o gabinete de entrada, onde estavam os sobretudos e uns dez homens conversando.”(10,I,705)

A função do espaço fica evidente na citação. Na verdade, o que admiram tanto é a pouca atenção que estes espaços têm em Machado. Teriam seus burgueses aberto mão dessa câmara estanque, onde o visitante é recebido pelo escravo ou criado antes de ser aceito na sala? Mais fácil supor que nada acontecia de interessante aos seus personagens nesse lugar de passagem. Que no entanto, deveria ser programado para causar o primeiro impacto a quem nele adentrasse, anunciando o padrão da casa e do morador.

A SALA E O SALÃO: O ESPAÇO E SUA SOCIABILIDADE

“Sala: compartimento de uma casa, geralmente maior que os que servem para quartos ou gabinetes.” (110)

Não fica explícita essa caracterização em nossa bibliografia, embora autorizada pelo dicionário. Mas estaremos empregando aqui “sala” pelo espaço em si, e “salão”, pelo uso que os moradores fazem desse espaço.

Como demonstraremos adiante, a sociabilidade do século XIX se centra nos salões burgueses. Deslocada da Igreja como instituição reguladora e sem outras alternativas, a vida social vai se abrigar nas casas burguesas. Ao individualismo destes, satisfaz evidentemente receber seus pares para o beija-mão.

Uma alternativa possível para os encontros sociais é o teatro – mas estes, construções muito caras, são ainda poucos. A sala da casa colonial era pouco usada, e somente em ocasiões como o casamento ou, inversamente, um velório.

Norbert Elias (47) estudou como as boas maneiras constróem o conceito de civilidade, de civilização e daí ao Estado. No salão burguês, todo esse processo parece ocorrer simultaneamente: formam-se as maneiras ao mesmo tempo que se constróem os padrões de sociabilidade, a qual pesa diretamente no processo político. Esse tem suas regras, em grande parte, traçadas no mesmo lugar – o que fica bastante claro em Machado como em outros romancistas do período.

Sem dúvida que o mesmo processo ocorre de maneira similar em outras cidades brasileiras, capitais de Províncias. Mas em Machado, a circunstância de estar na própria Corte torna a sociabilidade dos salões particularmente articulada ao “processo civilizador”- adiante, voltaremos ao assunto .

Vejamos a sala enquanto sede da sociabilidade burguesa.

O que antes de mais nada chama atenção nas descrições de Machado, é a ausência da sala em si: nem seu tamanho e proporções são mencionados; raramente seus vãos e o exuberante acabamento aplicado às superfícies nesse período. Nenhuma descrição também é feita das pinturas de tetos, aplicações de gesso e papel nas paredes; cortinados, tapeçarias, tapetes e parquetes no chão .

É que, na verdade, o espaço é escasso atestado de riqueza. As casas antigas, notadamente os sobrados senhoriais, são espaçosas, de amplas e altas peças. Portanto é o conteúdo – alfaia e trasteria – que é significativo. E mais ainda se tivermos em conta que as casas coloniais, inclusive os sobrados senhoriais, eram mobiliados muito escassamente.

É como atestou, entre outros, o engenheiro francês Louis Léger Vauthier (52, 853): “Conheceis muito bem a espécie humana para que eu precise dizer-vos que, na classificação das habitações, o sobrado significa a aristocracia e a casa térrea, a plebe. Habitar um sobrado é o objeto único de certas ambições e a condição obrigatória de certas posições sociais. Há sobre esse ponto uma separação marcada. É como a plateia e os camarotes na Ópera. No litoral e no interior, algumas pequenas cidades não possuem senão casas térreas. Aos raros viajantes que as visitam, apressam-se em mostrar o sobrado, orgulho da localidade. Se tem dois ou três andares, é citado dez léguas em torno.”

Era o sobrado, portanto, atestado de posição social, status da família moradora e, por extensão, de toda a comunidade. Originado por um lado da tradição lusitana e por outro das casas-grandes rurais desenvolve nas cidades recursos para reforçar e garantir a exibição da posição social do proprietário: a valorização das portadas, especialmente evidente em Salvador; escadarias internas e externas e, por fim, ornamentação e mobiliário dos interiores – agora também como atestado de uma sociabilidade urbana.

Aqui nos referimos ao “sobrado” de maneira genérica – trata-se de uma arquitetura com tantas variáveis que não se pode considerar seus modelos como satisfatoriamente fixos e estudados para todo o Brasil. A variabilidade das tradições construtivas regionais, dos programas arquitetônicos e mesmo da riqueza dos proprietários construtores – entre outros fatores – dificultam a tipificação e teorização. No entanto, para nosso estudo, o sobrado senhorial é a expressão arquitetônica dos proprietários rurais ao se urbanizarem, e o antecedente direto das casas burguesas.

“Era uma sala pequena, mas mobiliada e adornada com gosto. Móveis leves, elegantes e ricos; quatro finíssimas estatuetas, copiadas de Pradier, um piano Erard, tudo disposto e arranjado com vida. Tito gastou o primeiro quarto de hora no exame da sala e dos objetos que a enchiam.”(10,II,129)

Portanto, antes de mais nada, importa a quantidade – que remete diretamente ao poder aquisitivo e à opulência do morador. Consciente ou não, aqui se localiza o procurado contraste entre a sociedade antecedente e a modernidade.

“Um criado trouxe o café. Rubião pegou

na xícara e, enquanto lhe deitava açúcar, ia disfarçadamente mirando a bandeja, que era de prata lavrada. (...) não gostava do bronze, mas o amigo Palha disse-lhe que era matéria de preço, e assim se explica este par de figuras que aqui está na sala, um Mefistófeles e um Fausto.(...) deixou-se ficar, algum tempo, a olhar para os móveis. Vendo as gravuras inglesas, que pendiam da parede por cima dos dois bronzes, Rubião pensou na bela Sofia... (10,I,644)

Machado, como Benjamin, não deixa passar a inconsistência dessa estética do acúmulo.

“... não mirou as alfaías belas, ou simplesmente ricas, que lhe enchiam a casa”. (10,I,689)

O acúmulo de objetos cumpre pois duas funções indicativas: a modernidade e o cosmopolitismo, via de regra associadas na mentalidade do mesmo do XIX. A modernidade eclética é cumulativa, não excludente: cada modismo se sobrepõe aos anteriores, formando um estrato sobre ele.

O que era ser moderno no período do Ecletismo? Evidentemente não se trata de pura e simples exibição de riqueza e poder, que é de todos os tempos. No período colonial, alguém seria tanto mais moderno quanto maior o número de escravos que pudesse ter. Fazendo funcionar uma casa, fazendo-a produzir, fazendo a ligação de seus moradores com a cidade, na medida em que essa dependência existia.

Hoje, somos modernos na medida em que incorporamos a parafernália eletrônica – e esta, sendo programada para obsolescência a curto prazo, é quem programa nosso padrão de modernidade.

Já no período em foco – e é a sua maior inconsistência – o ser moderno consistia em assimilar a modernidade européia. Conscientemente, praticava-se uma modernidade reflexa, de segunda mão – se é que algum dia tivemos outra. O que talvez se pudesse caracterizar como sendo específico da modernidade eclética, é o acúmulo. Nosso ideal moderno de consumo seria, num processo constante de compra e ejeção, fazer a renovação total do equipamento doméstico anualmente. Em cada momento, ser atualizado integralmente e sem culpa, sem testemunhas acusatórias de superficialidade e irresponsabilidade.

Mas no período eclético, além do ritmo mais longo de substituição, não se faz a opção – donde a formação de clivagens nem sempre harmoniosas entre si de que fala Benjamin e que Machado reconhece na Côte brasileira.

“Era dado à boachira; reuniões

freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente...”(10,I,669)

Quanto ao cosmopolitismo, é menos das viagens feitas ou planejadas, que de uma “erudição consumista” à européia: vasos de Sèvres, baixela da Índia , gravuras inglesas. A procedência é um atestado de prestígio equivalente ao das “griffes” atuais : estas também usam o padrão europeu como apelo de consumo.

A modernidade e o cosmopolitismo são como que convergentes no ambiente cultural de falsa erudição, um tipo de verniz muito prestigioso no XIX brasileiro – e que Machado assinala não apenas na Arquitetura. Assim é que encontramos ainda nas salas burguesas Goethe, Cézar e Delacroix , este ironicamente entendido, pelo personagem, como pintor histórico:

“O arranjo da sala ficou a cargo de José Lemos. O respeitável dono da casa, trepado num banco, tratava de pregar à parede duas gravuras compradas na véspera em casa do Bernasconi; uma representava “A morte de Sardanapalo”; outro “A execução de Maria Stuart”. (...) Dna. Beatriz achou indecente um grupo de homens abraçado com tantas

mulheres (...) respondeu triunfantemente que os dois quadros eram históricos, e que a história está bem em todas as famílias. Podia acrescentar que nem todas as famílias estão bem na história...” (10, II, 192)

Alguns equipamentos parecem indispensáveis em qualquer sala burguesa que se preze, mas na verdade funcionam também como indicativos da função do espaço. Iluminado por bicos de gás, encontramos o indispensável piano – todas as mulheres sabem toca-lo. Faz parte da educação básica, tal como o francês. Há ainda o canapé e o espelho. A maior parte das coisas é designada pelo material, que lhes confere valor: cortinas de caxemira, móveis de jacarandá lavrado, bandeja de prata, figuras de bronze, charrões, ouros e bambinelas.

“A sala está ainda alumiada, mas por um bico de gás; apagaram-se os outros e ia-se apagar o último (...) Sofia, reclinada no canapé, ria das graças do marido (...) levantou-se, foi por o lenço com os grampos em cima do piano, e deu uma olhada no espelho... (10, I, 681)

Esse complexo “gosto apurado” é um certificado iniludível de pertinência à classe da qual emana – mas até mesmo de sua moral, como já vimos.

O SALÃO: MÚSICA, DANÇAS, ROUPAS...

“Salão : grande sala para recepções.”(110))

Usamos a expressão “capital de sociabilidade” para a casa burguesa; adiante estaremos utilizando-a para os componentes internos do prestígio social. É evidente que o capital de sociabilidade maior é o próprio – seja originário da produção das propriedades rurais, seja de “orgias com papéis da Bolsa”. Mas em que pese a ironia com que Machado trata o gosto burguês, é perceptível quem nem só o dinheiro interessa – mas também a maneira como é gasto. Pode-se investir muito capital monetário sem muito retorno em sociabilidade. O “capital de sociabilidade” é portanto específico para essa aquisição e pode-se dizer que retorna na razão direta de seu investimento. O Capital e o Capital de Sociabilidade não se excluem, mas se somam e se regem por princípios semelhantes. Não se pretende que os assinalados a seguir sejam os únicos – são, simplesmente,

os que saltam à vista no texto machadiano. Examinaremos a seguir alguns desses capitais de sociabilidade em voga nos salões do XIX brasileiro.

Embora nenhuma casa, simples ou rural que fosse, deixasse de ter seu espaço de receber formal – sala de visitas – o salão, tal como o entenderam os aristocratas e burgueses do XIX, não estava instituído. As sociedades coloniais não desconheciam apenas os salões, como qualquer sociabilidade desvinculada da Igreja.

A própria arquitetura urbana atestava essa vida interiorizada, voltada para dentro das famílias : o sobrado senhorial feito nas cidades tem poucos e pequenos vãos, as rótulas e gelosias estão sempre fechadas, os muros são altos – residências concebidas para isolar do ambiente a família moradora.

É evidente que algum tipo de sociabilidade de menor intensidade aí se abrigaria. Em que pese já se receber nos sobrados senhoriais urbanos e grandes casas de fazenda em ocasiões festivas, a rigor é com a vinda da Família Real portuguesa que se intensificam os contatos sociais urbanos no Rio de Janeiro.

As fontes atestam unanimemente que, mais que pobreza, havia negligência no modo de vida que se desenvolvia no interior das casas brasileiras; além de uma certa promiscuidade, decorrente certa desse modo de vida fechado entre muros. No vestir, à mesa, no trato entre pessoas – era vigente um “à vontade” que surpreendia os visitantes. (92,230)

Sandra Koutsoukos, ao identificar o mobiliário da casa colonial a partir de relatos e ilustrações produzidas por viajantes do XIX, atesta que

estes “se surpreendem com a pobreza do mobiliário de certas residências cariocas da primeira metade do século XIX (...) .Mesmo nas casas de alguns senhores abastados a mobília consistia apenas de camas, cadeiras, marquesas, baús, mesas – e muitos ainda dormiam em redes.”

Esse panorama de pobreza é confirmado por Alcântara Machado para a Vila de São Paulo (75, 67): “Entremos. À claridade que o crivo das rótulas atenua e tamisa, as paredes brancas e destacam e se desdobra o tabuado largo dos salões. Que desconforto e pouquidade! (...) Salas imensas, em cuja vastidão se encolhem e somem os móveis destinados a guarnece-las (...) Nenhum painel a romper a monotonia das paredes nuas.”

Confirma Robert Smith (117, 177), atribuindo a falta de gosto no agenciamento dos interiores à tradição portuguesa: “... não há lugar para dúvidas quanto ao fato de se restringir ao mínimo a ornamentação dos interiores em Portugal e no Brasil. Mesmo as melhores dentre as residências setecentistas podem mostrar o que há de mais simples em matéria de guarnecimento de interiores, e que não vai além de umas poucas molduras à volta das portas, janelas e tetos.”

É evidente que existe uma correspondência inversa entre a densidade e qualidade do mobiliário e a intensidade da sociabilidade. Confirma Maria Beatriz Nizza da Silva : (62,213) “As peças de mobiliário conservadas em museus brasileiros fazem-nos por vezes esquecer de que elas constituem uma exceção , só se tornando mais freqüentes depois da chegada da Corte (...) a família tradicional brasileira certamente continuava

a sentar-se no chão sobre uma esteira, ou numa rede, a dormir num catre, a guardar a roupa numa caixa ou num baú, a usar para comer alguma mesa feita de madeira da região com cadeiras de assento e espaldar de couro.”

Todas essas impressões são insatisfatórias, talvez apressadas. O despojamento dos interiores coloniais só nos interessa aqui porque vai estabelecer, por contraste, o padrão de modernidade baseado na densidade, dos interiores ecléticos. Mas o despojamento em si é escasso atestado de falta de gosto, como insinuam ou afirmam os estudiosos mencionados e outros. Despojados são os mais prestigiosos japoneses e modernistas – que nunca foram considerados pobres, seja no sentido próprio, seja no da ambiência.

Talvez estejamos precisando pensar os interiores coloniais brasileiros benjaminianamente. Não é preciso lembrar as considerações de Benjamin sobre o “espaço para o precioso”, citadas como pórtico deste trabalho. Foram suscitadas por pescadores de pequenas aldeias do Sul da Espanha, não por acaso, a mesma região cultural do Algarve português, de onde vieram contingentes populacionais para o Brasil. O que sem dúvida é preciso lembrar, é que esses interiores eram densamente povoados – extensas famílias patriarcais, com muitos agregados, escravaria, interpenetração das funções comerciais com as familiares, produção doméstica de bens de consumo, falta de especialização dos espaços – enfim, espaços escassamente especializados são também escassamente mobiliados, a pouca traxaria é ambígua e polivalente. Mas muito provavelmente eram ocupados por um caos de objetos estritamente

funcionais, “preciosos” no sentido benjaminiano – e cuja fragilidade raras vezes permitiu que sobrevivessem para que possamos saber que um dia ocuparam espaço nas casas.

No entanto, não se podem ter alterado instantaneamente os padrões seculares de sociabilidade apenas com a chegada da Corte e seus hábitos. A dissertação de Sandra Koutsoukos (66) se ocupa, precisamente, da permanência e transição que ocorre nos interiores na primeira metade do XIX, pelo olhar dos viajantes. Num contexto de muitas e radicais transformações, também os padrões higiênicos evoluem rapidamente no período – e “no projeto da medicina social do século XIX, a sociedade é identificada à população urbana.” (88,28)

Aqui, interessa assinalar, a partir de Katia Muricy (88) e Wanderley Dias Pinho (102), um processo que se desenvolve em duas direções opostas: por um lado, incrementa-se a privacidade da família e de cada um de seus membros – o que ao nível da Arquitetura, é configurado num sistema de envoltórios com os quartos no centro, sob várias “camadas” protetoras. E na outra direção, a casa se abre para a rua, para a cidade e, em última instância, para a Europa e o mundo. E é o salão, aristocrático ou burguês, que articula todos os níveis de sociabilidade.

Uma vez aceito, o salão se afirma rapidamente – seu apogeu corresponde aproximadamente à primeira fase da produção literária de Machado de Assis. Época em que, afirma-se, equivalia aos congêneres europeus:... “um chá no Rio de Janeiro (...) era semelhante aos de Lisboa ou Paris.” (102, 23)

É lícito supor que, no caso do Rio de Janeiro, os salões burgueses tiveram sua importância aumentada, antes de mais nada, pelo fato de aí funcionar a administração do Império e, seguidamente, pela pouca afeição do Imperador à vida social. No dizer de Wanderley Dias Pinho, “em uma monarquia o rei e a família reinante devem dar o tom da vida social. Entre nós Pedro II esqueceu esse dever.”(102,129) Parcialmente, a Princesa Izabel e o Conde D’Eu tentaram suprir essa falha, mas é inevitável que a retração de SMI reforçasse os grandes salões burgueses – como o de Nabuco, pôr exemplo – e favorecesse neles a presença das elites políticas: “Ministros, Conselheiros de Estado, deputados, senadores, todo o corpo diplomático, o que havia de mais distinto na sociedade, completavam o elemento masculino dessa festa.”(102,244)

Acresce que, no caso brasileiro, é sutil a nuance entre a aristocracia rural e a burguesia urbana – o mais das vezes, apenas o decreto imperial de nomeação faz a diferença. E, principalmente, porque as funções político-administrativas ajudavam a dar a medida do prestígio social, os salões brasileiros foram eminentemente políticos. Constituíram-se em exceções aqueles em que a literatura era o capital da sociabilidade, como o salão de Francisco Otaviano de Almeida Rosa. Ao contrário, portanto – e aqui fica outra questão a ser investigada – do modelo francês. Percebe-se, por exemplo em Raimundo de Menezes (85) que a atividade literária se dava prioritariamente do “salão ao ar livre” que era a Rua do

Ouvidor – nas entradas das livrarias, nas confeitarias e nas redações dos jornais.

Também decorre do predomínio dos figurantes políticos nos salões, que a estação de seu funcionamento mais ativo fosse de maio a setembro, quando as câmaras estavam abertas. No período de verão, havia um esvaziamento da cidade em direção a Petrópolis, ao abrigo do calor e das febres tropicais que devastavam o litoral.

Configura-se aqui um “tripé” das propriedades imobiliárias burguesas. A sustentação financeira apoia-se sobre a propriedade rural, a “roça” freqüentemente ironizada, local de exílio não só para os personagens machadianos, como de outros autores seus contemporâneos.(100)

A sociabilidade urbana tem duas sedes, sendo a principal a da Corte, onde tudo se articula, de onde tudo se administra e onde quase tudo acontece. E a segunda é a de Petrópolis, onde se veraneia e se refugia da insalubridade litorânea. É certo ter tido muita importância, para os burgueses que ali tiveram um reduto quase exclusivo – e portanto uma sociabilidade diferenciada.

Funcionalmente, portanto, já há a inversão das relações identificadas por Alcântara Machado para o XVII paulistano. (75, 60) “O campo exerce uma ação duplamente distrófica sobre o povoado. Atrai as melhores unidades sociais e, assegurando-lhes uma absoluta independência econômica, reduz ao mínimo as suas relações com a cidade. No espaço em que se faz sentir a influência do latifúndio não há lugar nem para o

comércio nem para a indústria, elementos geradores das aglomerações urbanas.”

Numa etapa mais avançada, a sociabilidade das áreas urbanas vence o isolamento das rurais. Mas é fenômeno exclusivo de umas poucas capitais litorâneas, inclusive, evidentemente, o Rio de Janeiro. No caso paulista, é o mesmo autor quem afirma: “O mobiliário e as alfaias da casa da roça ou do sítio são superiores em qualidade e cópia aos da casa da vila.”

Contemporâneo dos últimos anos de Machado, Afrânio Peixoto explora essa diferença de sociabilidades em “A Esfinge” (100). O personagem é localizado inicialmente em Petrópolis, recém chegado de estudos na Europa e em plena temporada de verão. Na segunda parte, estabelece seu atelier de escultura na Corte, enreda-se na vida cultural e política e não consegue vencer a frivolidade petropolitana da prima por quem se apaixonou. Exila-se então numa pequena cidade de interior, origem da família, em busca de valores mais autênticos, e de uma reorganização mental. De volta à Corte, realiza sua primeira exposição com sucesso e conquista finalmente a prima.

O queirosianismo desse romance – no sentido da trama básica recorrente do autor português, que coloca sempre a superioridade dos valores da vida aldeã sobre os da urbana – no entanto, não contradiz e pelo contrário reforça, a posição machadiana: o que realmente importa socialmente, emana dos salões.

Fica patente que, mais que atuar sobre os mecanismos do Estado, os salões eram peças importantes do funcionamento orgânico desse mecanismo. “A casa não servia apenas de cenário para a socialização da elite por intermédio de políticas culturais; nela também se dava a socialização no uso do poder”. (89,157)

Em Machado, como nos demais autores da época, entendemos o Estado como um motor de dois tempos. A primeira fase é a de compressão, entendida aí a atuação política propriamente dita, formal e oficial, dos discursos parlamentares e artigos de jornal, enfim a expressão física do “ser político”. A segunda fase é a de descompressão, em que os salões e seus freqüentadores e personagens dominam o palco.

Vejamos o que diz Wanderley Dias Pinho (102, 12) :

“Um parlamentar que sabia dentro de poucas horas ir encontrar-se com seu contendor à mesa de um convite ou no sarau de uma grande dama, limava a aspereza dos debates e evitava os choques pessoais que o inimizavam. Os salões do Segundo Reinado exerceram esse papel grande de moderadores do canibalismo das facções e não poucas vezes favoreceram, dentro dos partidos, as conciliações, prevenindo rompimentos, cicatrizando dissidências, mantendo a unidade

disciplinada dos grandes corpos políticos, sem a qual não era possível o regime representativo parlamentar.”

Mas o que era, afinal, um salão?

Quais as atividades que comportava, para centralizar toda uma sociedade, a elite econômica e administrativa de um Império Tropical?

Além do espaço físico da sala em si, com as características de que fala o dicionário, é um conjunto de pressupostos, de comportamentos vigentes e plenamente aceitos dentro do estrato social entendido como superior.

“Se aquilo que o caracteriza é a frequência costumeira de convivas a reuniões amiudadas onde a palestra, as boas letras, a dança, a poesia, a música entretém cultivando (...) na verdade era um salão.” (102, 263)

Num salão esmeram-se várias artes: a de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e espírito; a de entreter a palestra ou cultivar o humor; dançar uma valsa ou cantar uma ária, declamar ou

inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência; realçar a beleza feminina nas últimas invenções da moda...” (102,7)

Dias Pinho, enquanto apologista dos salões, ressalta o refinamento cultural como nota dominante, embora em outras passagens reconheça não apenas a futilidade dessa cultura burguesa – aqui entendida como um verniz, um cenário quanto o predomínio da política sobre a cultura nas reuniões.

“Ali é verdade, se reuniam políticos e se conversava política, assentando-se varias deliberações partidárias.” (102,248)

Mas freqüentar os salões é, antes de mais nada, uma atitude de pertinência à modernidade – de inserção na própria origem da produção dos fatos. A modernidade aqui é também muito a sociabilidade à francesa, ou antes, de fidelidade aos padrões de sociabilidade europeus.

Nos salões brasileiros, recebia-se em dias comemorativos da família, para festas e bailes ou em ocasiões tradicionalmente festivas. Mas era regra também a reunião uma ou duas vezes por semana.

“- Doutor, por que razão não quer honrar a minha casa? Estou visível todas as quintas-

feiras para a turbamalta; os sábados pertencem aos amigos. Vá lá aos sábados.” (10,II,827)

Evidentemente a “visibilidade” da viúva Seixas não ia muito além do permissível para os decotes da época, mas o oferecimento da bela senhora delimita os três níveis de sua sociabilidade e privacidade.

A privacidade ocupa cinco dias da semana, com muita probabilidade relativizada pelas visitas específicas, individuais, a fazer ou a receber. Ou freqüentar salões alheios que adotem outro ritmo.

Há o dia “da turbamalta”, significando os dias em que os visitantes podem se apresentar por vontade própria, sem convite específico ou a partir de convite genérico. E aqui, ter um salão concorrido denota presença e prestígio social; e também o denota ter o direito de freqüentar salões sem convite específico. O dia da sociabilidade intermediária, controlada, supostamente só sob convite objetivo, é o sábado.

O convite da viúva tem uma conotação complementar: ao se referir à “turbamalta”, antes de mais nada, anuncia ter um salão concorrido; em seguida diz Ter um dia e maior intimidade – para o qual o doutor tem o privilégio de ser convidado diretamente.

O convite para freqüentar um salão , portanto, poderia ser genérico, autorizando o comparecimento em certos dias da semana. Quem tivesse muito prestígio social teria também muitos convidados nesse dia, que se apresentavam regularmente. E, simetricamente, era indicativo de presença social depender apenas da própria vontade, e não da formalidade

do convite, para freqüentar salões importantes. Em Machado, percebemos que o freqüentador regular de um salão, que se ausente por algumas semanas, causa estranheza. Mas o prestígio dos salões, a medida em que seriam capazes de representar uma imersão de modernidade para seus freqüentadores, dependia de alguns componentes essenciais da moda.

O primeiro desses capitais de sociabilidade é sem dúvida que o espaço se constitua num cenário adequado, compatível com sua importância. E é aqui, sem dúvida, que encontramos o espaço burguês em seu mais característico: as salas densamente ornamentadas, cheias de móveis e objetos; reveladores, na sua abundância e no seu gosto, do refinamento do proprietário. Muito mais tarde e do outro lado do oceano, Benjamin (20,242) parece ter visto o mesmo que Machado:

“... em nossas casas bem providas não há espaço para o precioso porque não há folga para seus serviços.(...) as paredes devem estar cobertas por quadros, os sofás por almofadas, as almofadas por capas, os consoles por bibelôs, as janelas por vidros coloridos...”

Objetivamente, o aspecto externo do palacete burguês, embora segundo outras variáveis, é o mesmo de seu interior : o acúmulo de elementos decorativos deve anunciar o acúmulo de erudição e, principalmente, de capital.

“Depois foi mostrar-me as outras salas. Eram todas alaiadas com apuro. Mostrou-me as coleções de quadros, de moedas, de livros antigos, de selos, de armas: tinha espadas e floretes, mas confessou que não sabia esgrimir. Entre os quadros, vi um lindo retrato de mulher... (10,II,706)

Discorrendo sobre a Corte brasileira e seus maneirismos, diz Jeffrey Needell (89,180):

“... a sala de visitas, e quaisquer outros [espaços] designados para as atividades sociais (...) eram os mais meticulosamente europeizados em seu acabamento e mobiliário. Serviam claramente como afirmação pública do status da família, e precisavam exibir o indispensável gosto e a riqueza compatíveis com os valores eurófilos em discussão.”

Machado parece valorizar mais a feitura que a importação:

“Eram sólidos e bons os móveis, de

jacarandá lavrado, e todas as demais alfaias,
espelhos, jarras, baixelas, - uma linda baixela
da Índia que lhe doara um desembargador.”
(10, I, 535)

Machado é menos enfático que Benjamin ao denunciar a sobrecarga ornamental eclética, talvez porque no contexto brasileiro essa prática se estivesse inaugurando não apenas como sinal de fetichismo consumista burguês, mas principalmente adquirindo foros de modernidade pelo contraste com os interiores senhoriais coloniais, sabidamente despojados.

Diz Peter Gay (33,40) que “a arte oficial que continuava a ser premiada nos salões de toda a Europa, o interior pretensioso de abastadas casas alemãs das primeiras décadas do Império...” – pelo menos no plano das mentalidades, os burgueses de Machado eram efetivamente modernos – apesar de que na própria Europa era uma estética estigmatizada como “oficial”.

Se na composição externa dessas construções se percebe uma certa ordem e ritmo neoclássicos dominando as fachadas, no interior o único critério parece ser “l’horreur du vide” – e isso não só nos espaços sociais. Os vãos, portas e janelas, tem as folhas de fechamento subdivididas, o que já configura uma redução da área de entrada de luz. Esse ingresso poderá ainda ser mais reduzido pelo jateamento de monogramas e brasões, além da estrutura de suporte dos vidros em si.

Ainda há mais redução de luz quanto os vidros eram importados em frágeis, pequenas peças. Os vãos não comportam apenas as molduras externas, importantes à composição – mas as molduras internas são ainda mais valorizadas – como que emoldurando as cenas da rua para quem está dentro. Pode-se ver aqui um exacerbamento da posição social? Talvez. Sobre os vãos há imensas sanefas entalhadas, das quais pendem cortinas que tocam, com seus padrões florais, o assoalho. O pouco espaço que sobra entre esses reposteiros contém colunatas ou é revestido de papéis ou tecidos também decorados.

“...os cantos sem sol, onde se ergue a palmeira...” (20,II,15)

Sobre as sanefas, uma cimalha composta de vários elementos e perfis sobrepostos emoldura o forro – que se abaula em direção ao centro da peça. A área central do forro é plana e dela pendem candelabros: um central, maior e mais luxuoso; e um menor para cada canto.

“Na principal [sala] destas, a pintura do teto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flores miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos, de espaço em espaço. Nos quatro cantos do tecto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero, e

Massinissa, com os nomes pôr baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais é também análogo e parecido.” (10,I, 810)

Também no piso, as grandes tábuas dos magníficos assoalhos coloniais são substituídas pelo parquet em que os padrões decorativos são compostos por pequenas peças. Sobre as quais, evidentemente, há os tapetes.

A parede que não contiver vãos, ou os tenham em tão pouca quantidade que o referido esquema deixe extensões vazias, receberá grandes e/ou numerosos quadros, com molduras entalhadas, procurando o efeito de janelas.

... “ [as flores] queria-as belas e viçosas, mas em vasos de Sèvres, posto sobre móvel raro, entre duas janelas urbanas, flanqueando o dito vaso e as ditas flores pelas cortinas de caxemira que deviam arrastar as pontas pela alcatifa do chão.” (10, I, 254)

Essa densidade visual se torna ainda mais carregada pelo mobiliário: o infalível piano, e também sofás, poltronas, colunas, buffets, consoles, cômodas, cadeiras. E onde ainda restar espaço, relógios, castiçais, espelhos, bronzes, bustos, bibelôs... infinitos objetos decorativos.

Machado nutre especial simpatia pelo canapé:

“... só o canapé pareceu haver compreendido a nossa situação moral, visto que nos ofereceu os serviços de sua palhinha, com tal insistência que os aceitamos e nos sentamos. Data daí a opinião particular que tenho do canapé. Ele faz aliar a intimidade e o decoro, e mostra a casa toda sem sair da sala. Dois homens sentados nele podem debater o destino de um império, e duas mulheres a graça de um vestido; mas um homem e uma mulher só por aberração das leis naturais dirão outra coisa que não seja de si mesmos.”

(10,I, 891)

O móvel brasileiro é pouco estudado, o que se compreende facilmente. A casa colonial os tinha apenas funcionais, sem preocupação de desenho, e seriam de muita simplicidade e precariedade, como assinalou

Sandra Koutsoukos. (66) Já para o século XIX, haverá importação intensiva de mobiliário europeu – que, dentro da melhor concepção eclética, irão ter suas procedências misturadas no interior das casas brasileiras. Isso para não mencionar o momento – que necessariamente deve ter ocorrido – em que a produção nacional começou a copiar as estéticas importadas e a misturá-las.

Podemos ser críticos e irônicos quanto à facilidade com que a burguesia brasileira recepcionava tudo quanto vinha de fora – mas somos forçados a aceitar que não havia escapatória do processo: “A hegemonia cultural da Europa não se limitava às idéias. Mais que nelas, aliás, repousava nos objetos de consumo, que importávamos, e que à sua maneira são também veículo de ideologia, mais difíceis de criticar, aliás, e impossíveis de descartar, pôr serem parte do fluxo econômico normal...” (113, 80)

A sobreposição dos “estratos” de mobiliário comporta mesmo os antigos – talvez coloniais – pelo menos como nostalgia:

“Gostou muito da casa do nosso amigo,
das alfaías, do luxo, de todas as minúcias,
ouros e bambinelas. Sobre esse assunto
discorreu longamente, relembrando alguns
móveis antigos.” (10, I, 711)

Machado é irônico, denuncia sutilmente a superficialidade da cultura burguesa, e a arquitetura que lhe corresponde.

Diz Kátia Muricy (88,35) que as elites da Corte são “desajeitadas (...) constróem casas ao gosto europeu (...) e as enchem de objetos e móveis importados, atropeladamente correndo atrás do progresso (...) ofuscados pelo brilho dos brasões e títulos nobiliárquicos.”

E adiante caracteriza, a partir de Lopes Gama, que a substituição do sólido mobiliário colonial pela luxuosa e frágil mobília importada da Europa, necessariamente corresponde a uma fragilização dos corpos.

“Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede.” (10,II, 610)

Como uma das decorrências da densidade ornamental, há pouca luz nesses interiores, a iluminação artificial é ainda fraca e a ausência de superfícies despojadas que possam clarear o ambiente refletindo a luz externa, agrava a ineficiência das velas e bicos de gás, tornando os ambientes escuros e sombrios.

“... os longos corredores com a cantante chama de gás, torna-se adequado como

moradia unicamente para o cadáver. (...) Atrás das pesadas tapeçarias drapeadas o dono da casa celebra suas orgias com papéis da Bolsa.” (20, II, 15)

A própria intensidade da iluminação pode ser um indicativo de opulência, junto com as demais alfaías:

“Era uma sala vasta, assaz iluminada, trastejada com elegância e opulência. Era talvez a sobreposse e variedade dos adornos; contudo a pessoa que os escolhera devia ter gosto apurado.” (10,II,300)

“O esplendor material da casa era um monumento à paixão carioca por um estilo de vida refinadamente francês.” (89,174) Mas a Europa é mais que a produtora dos materiais e objetos decorativos: é a própria matriz cultural eclética; mesmo a produção nacional irá procurar filiar-se a ela.

“Um dia, Capitú quis saber o que eram as figuras da sala de visitas. O agregado disse-lhe sumariamente, demorando-se um pouco mais em César...” (10,I,841)

Outro “capital de sociabilidade” com curso nos salões burgueses brasileiros, talvez o mais valorizado, era a roupa feminina.

Sendo a administração da casa competência da mulher, sua presença, bem como de seus atributos e atavios, físicos ou não, é peça chave capaz de por si só garantir o funcionamento de um salão. Em Machado, homens solteiros e viúvos – isto é, sem companhia feminina explícita – freqüentam salões alheios ou recebem amigos para conversar, fumar, tomar refeições – mas nunca para festas ou para um recebimento do tipo que ocorre com os casados.

Faz parte, pois, da exibição do fausto burguês, o vestuário feminino – e tanto mais valorizado quanto o masculino apresenta pouca variabilidade segundo o ambiente, atividade ou posição social.

Podemos identificar em Machado três níveis da vestimenta feminina, associados à sociabilidade.

Primeiro, o à vontade do dia-a-dia, que no entanto se distancia enormemente da negligência do período colonial. A ponto de uma senhora poder receber, sem nenhuma preocupação, visitas inesperadas.

Depois, as roupas de receber no próprio salão ou freqüentar os de outros e capaz de atestar, dentro do grupo social restrito, a riqueza familiar. Acredito ser o mesmo – ou pelo menos semelhante, com adaptações – com o qual se freqüentava a Rua do Ouvidor e os parques.

E por fim o que poderíamos chamar de “traje de exibição plena”, com o qual se freqüentava o teatro e os grandes bailes e recepções.

Era esse o de maior luxo e ousadia possíveis; apropriado à ostentação de jóias e decotes.

Percebe-se aí uma certa complexidade, além de um mercado importante de materiais relacionados à produção da vestimenta – e no entanto, foi num curto espaço de tempo que se deu a transformação desde o desleixo total no trajar, de que falam os viajantes do XVIII e início do XIX, até essa situação de uma intensa valorização da aparência pessoal.

Traçamos nossa perspectiva desse capital de sociabilidade a partir de Maria Beatriz Nizza da Silva (92) para os primórdios do século e Gilda de Mello e Souza (84) mais para o final do período.

É suposição nossa que a aparência de desleixo e falta de gosto de vestir das sociedades coloniais brasileiras, deve-se também a fatores externos à vaidade pessoal.

Primeiro, falta de recursos – não apenas de dinheiro em si – como a própria dificuldade para obter tecidos, ornamentos e o mais. Falta mesmo, de uma sociabilidade cuja intensidade sugerisse mais apuro no trajar; de um referencial de modernidade incitador das vaidades femininas. E por fim o calor do clima tropical litorâneo, que produz uma deserotização da nudez, ainda mais numa sociedade acostumada com índios e escravos em “estado natural” ou quase ou qualquer coisa muito próxima disso.

É evidente que, aos olhos da sociedade européia, o à vontade decorrente dessas três causas, aparentasse relaxamento ou pelo menos despudor – o que em Maria Grahann, por exemplo, raia por um

vitorianismo antecipado. As descrições dos viajantes fazem sempre supor a confecção caseira, pela dona da casa e suas escravas, seguindo modelos que não iam além de pedaços de pano recortados em alguns lugares e costurados em outros. Um trabalho portanto artesanal, não especializado, uma entre tantas tarefas domésticas regulares. Peças mais elaboradas, importadas ou confeccionadas por profissionais nas cidades maiores, tinham custo e importância suficientes para constarem em inventários e testamentos.

O desleixo vinculado ao ócio de uma vida em ritmo lento, onde o tempo parece não ter tido valor algum, está presente em todas as escalas sociais e se derrama em todos os aspectos da vida privada – ao longo de todo o século XIX.

Diz Georges Etienne de Caux em 1896 (34,19) :

“Poder-se-ia pensar que essa ausência de serviço fosse motivada por uma economia mal dirigida, em casas tão afortunadas. Nada disso. Há na cozinha cinco ou seis negras desocupadas, que fumam cachimbo, e que bastariam amplamente para manter a casa em boa ordem, se fossem bem orientadas. Mas, ah! As donas de casa são ignorantes e não sabem ser patroas. Elas são dignas de dó. Essa vida passada na mais completa ociosidade lhes

deve ser extremamente aborrecida. Estão sempre assentadas em cadeiras de estirar, na varanda ou à janela. Parecem muito curiosas, mas fogem à aproximação do estrangeiro.”

No entanto, nem tudo é o que parece ser. Os viajantes, embora assinalem o desleixo e o ócio quase unanimemente, também reconhecem que raramente são recebidos nas casas dos nacionais. E nas raras ocasiões em que isso acontece, as mulheres e as filhas permanecem escondidas...

As tarefas domésticas, embora executadas pelas escravas, requerem supervisão minuciosa da dona da casa, inclusive e até principalmente, a confecção de roupas. É só a partir de meados do século XIX que a presença das modistas francesas e dos alfaiates se torna comum nas maiores cidades. A confecção caseira predomina até no já avançado século XX.

Essa tradição de produção caseira de vestimenta tem uma bifurcação bem nítida: a partir da libertação dos escravos, as mulheres libertas irão se empregar nos ateliês de costura como auxiliares – quando não se dedicarem a isso por conta própria.

Roberto Moura (87) assinala a importância da confecção e aluguel de roupas para a comunidade de ex-escravos de Tia Ciata, no Rio de Janeiro do início do século.

Por outro lado, entre as moças brasileiras, as “prendas domésticas” mais comuns são referidas à vestimenta : crochês, rendas e

bordados, também aplicáveis à decoração da casa. É uma ocupação freqüente das personagens femininas de Machado, independente de idade – e atesta que, se o ócio não é bem como o viram os viajantes, é verdade que foi bastante presente nas sociedades colonial e imperial.

É evidente a importância que tiveram, aqui, os “figurinos” como agentes modernizadores. Tratava-se de revistas, como diz o nome, contendo figuras e informações que permitiam executar os modelos em casa. De uma crônica de Julio Dantas, de 1916 (44, 139) :

“Encontrei hoje, entre papéis velhos, um maço de figurinos de 1840 – ingênuos, coloridos, e leves (...) ao chegar ao último figurino, reproduzido pela litografia sobre papel francês que o tempo encheu de manchas doiradas...”

E adiante, na mesma crônica:

“As belezas de 1809 e de 1812, vestidas de musselina e penteadas à grega, com pantalonas cor de carne e écharpes transparentes, anéis nos dedos dos pés e jóias nos bicos dos peitos, tinha sucedido à beleza byroniana e grave (...) Os meninos ao colo pelas salas de baile, porque era então moda dar de mamar aos filhos diante de toda gente...”

Parece um certo excesso de ousadia mesmo para tempos pré-vitorianos, mas também é possível que se trate de uma leitura inadequada dos desenhos dos figurinos. Mas a citação nos interessa menos pelas ousadias inesperadas do que para certificar a circulação dos figurinos já na primeira metade do século XIX..

O romance é, por suas origens e características, um dos documentos possíveis e privilegiados, talvez o mais rico, para o estudo da roupa burguesa e da mentalidade que a determina. Enquanto que a fotografia e o desenho, que já circulavam com relativa facilidade em fins do XIX, apresentam uma visão estática e o mais das vezes descontextualizada, posada, estereotipada das pessoas vestidas (121), o romancista penetra com boas possibilidades de decodificar as insinuações eróticas e ansiedades sociais que determinam seu uso.

O código burguês de vestimenta é, em princípio, explícito o suficiente para ser compreendido à primeira vista, de maneira iniludível.

As mulheres que prestam serviços à família – governantas, por exemplo – por mais que gozem da estima e consideração, devem assinalar sua posição com o máximo de austeridade no vestir. Trajam sempre preto e não podem exhibir mais que o rosto e as mãos. São marcadas assim pela condição subalterna e excluídas do jogo sexual mesmo que, por exemplo, mais bem dotadas pela Natureza que suas patroas.

As adolescentes devem anunciar sua pertinência à família e seu ingresso no jogo erótico-matrimonial a curto prazo. Usavam roupas leves, bem desenhadas e executadas, mas de feitio simples e sem muitos ornamentos. Pelo que entendi, usavam principalmente flores naturais como enfeite, era o mais bem aceito.

E as senhoras na plenitude do desempenho e presença sexuais, tanto as casadas quanto as abundantes viúvas jovens, têm o direito pleno aos artefatos da sedução em voga: crinolinas, decotes, espartilhos, jóias,

penteados, transparências e o mais que houver. É que já passaram pelo rito da iniciação matrimonial pela única via aceita pela sociedade burguesa: o casamento.

O que não chega a surpreender, mas que tanto em Machado quanto em outros romancistas surge como um paradoxo dentro da moral burguesa, é o quanto o jogo erótico participa das tramas sociais e econômicas.

Em “Quincas Borba”, Machado de Assis demonstra como inverter o capital de sociabilidade em capital financeiro.

“...ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia e até onde não podia...
...ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros.” (10,I,669)

Quando, no entanto, o seduzido Rubião tenta chegar às vias de fato e Palha, o marido, é disso informado pela decotada Sofia, evidencia-se a inversão de capital.

“ _ Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro... Você sabe, apertos no negócio, algumas faltas... é preciso tapar um buraco aqui, outro ali... o diabo!” (10,I,685)

Um terceiro capital de sociabilidade com grande circulação nos salões burgueses, é a música – embora para identificá-la como tal ainda seja insuficiente a bibliografia de que dispomos.

Segundo Francisco Curt Lange (69), o mesmo problema existente para estudo de qualquer aspecto da História do Brasil, vale para a música: arquivos insuficientes, destruídos ou perdidos, ausência de monografias acadêmicas básicas e assim por diante.

E no entanto, há necessariamente uma continuidade na produção musical – como na arquitetônica, na artística, na literária – e não apenas momentos emergentes, como é a sensação que fica.

De qualquer forma, o que marca o XIX é antes de mais nada a atuação do austríaco Sigismund Neukomm. Ao contrário do espírito “civilizador” da maioria dos integrantes da Missão Francesa, Neukomm tinha interesse autêntico pela produção brasileira, sendo amigo e admirador de José Maurício Nunes Garcia e incorporando temas brasileiros em suas composições.

Talvez essa atitude tenha permitido uma certa permeabilidade à música popular – mais lúdica, mais “dançável” – para os salões, onde dificilmente se pode imaginar um espaço importante para a música erudita.

Mesmo porque a música italiana que continua a predominar nos teatros, com as óperas, também não se adapta aos salões. Aparentemente, é bem para o final do XIX ou início do XX que surge a variedade brasileira de opereta, a “revista musical”.

Mas os teatros, construções que foram para o período eclético o que foram para o período colonial as igrejas, determinam um atalho na sociabilidade do período que não pode ser estudado nos romances – pelo menos não nos de Machado, apesar das peças que escreveu.

Os grandes compositores brasileiros do XIX dedicam-se todos, com o melhor de seus esforços, à arte lírica, sendo o mais conhecido nome, o de Carlos Gomes.

Na biografia do compositor, escrita por sua filha (32), percebe-se claramente: a composição musical maior, a mais nobilitada, era a ópera.

As modinhas – e Carlos Gomes as compôs – podem chegar a ser sucesso nos salões burgueses, mas é o sucesso de uma ópera que vai “cobrir de glória” um músico, se chegar a ser encenada no Scala de Milão.

Na citada biografia os capítulos são nominados pela ópera que estava sendo composta na época da vida do músico – como se, em que pese a vida “saturnina” de Carlos Gomes, todos os demais aspectos fossem secundários.

É significativo que a única modinha mencionada – em extra-texto – seja “Quem sabe?!...” iniciada com o verso “Tão longe de mim distante...” Ironicamente, é a única de suas composições a receber atenção e a regravação de um músico nos tempos da Bossa-nova: Juca Chaves, em 1963.

Mário de Andrade (6) é quem assinala, no álbum de partituras “Modinhas Imperiais”:

“As modinhas de salão tiveram, desde a metade do século XVIII, aceitação tamanha que dominaram a musicalidade burguesa de Brasil e Portugal. Em nossa terra o vagalhão foi imenso, inundando tudo, compositores, festas e impressores, só vindo o maremoto a morrer em nossos pés republicanos com os últimos dias do Segundo Império.”

Seria a modinha um sincretismo musical de origem indefinível, - há quem a atribua a Schubert- mas desde seus primórdios anunciando a brasilidade de caráter, no que Sérgio Buarque de Holanda viria a chamar de “cordialidade”. “Doçura”, diz Mário de Andrade. Mas, de qualquer maneira e sempre, essencialmente temas amorosos. Como convinha como fundo musical aos romances machadianos, à música de salão onde a atividade central da sociabilidade era a amorosa.

Talvez nem pudesse, mesmo, ser diferente, se pensarmos que a modinha era tocada no mundo inteiro, tendo em Mendelssohn seu maior representante. É portanto gênero de aceitação na Europa e vice-versa : árias de óperas italianas foram transformadas entre nós, dulcificadas em modinhas.

Sua origem não pode ser senão a música erudita européia, vertendo para a população a partir dos salões burgueses. “Da intimidade do

lar, do círculo de amigos nos salões do princípio do século é que saiu a canção, invadindo palcos e salas de concerto (...) A princípio foi a canção artística planta puramente alemã; em seguida, na época do nacionalismo musical, todos os países tentaram adapta-la às suas condições peculiares. Na segunda metade do Século Romântico, já era cultivada por todos os povos.” (96, 219)

Em nenhum ponto da bibliografia foi possível identificar como se produz a música para as festas e bailes. Haveria por exemplo, um conjunto musical discretamente eclipsado num canto do salão? Os músicos nunca são mencionados para que se possa supor sua existência. Ou o onipresente piano responde sozinho pelas valsas, quadrilhas e polcas? Um único instrumento parece pouco, ainda que poderoso.

No entanto, o uso do piano é intensivo. As aulas de piano, são como as de francês: indispensáveis. Mas, para falar de música, o italiano é a língua mais usada. De uma maneira geral, em relação à música, a hegemonia cultural francesa cede lugar à musicalidade italiana.

Toda atividade musical é centralizada pelo piano. É o único instrumento mencionado por Machado e está sempre presente, ainda que mudo, no papel de figurante. Toca-se, dança-se, canta-se, - ao piano, sempre. Mesmo não havendo festa, nas reuniões semanais dos salões, é de muito prestígio poder cantar acompanhando-se ao piano – ou acompanhar ou cantar, cantando ou sendo acompanhado.

Para a Europa, na bibliografia alemã encontramos mesmo os vocábulos específicos “Salonmusik” e “Klavierkultur”. Um gênero musical

tão ampla e intensamente cultivado, comporta desde grandes virtuosos românticos do piano de todo o continente, incluídos os países eslavos; até os que buscam uma simples composição para entretenimento. Inevitavelmente, as duas tendências tomam cada qual o rumo de seu público: o Romantismo por um lado e por outro o “*Plüschsofa – Romantik*”: “romantismo de sofá felpudo”... (11, 437)

Segundo Peter Gay, o século XIX assistiu à democratização do efeito erótico da música: “ouvir música adquiriu a estatura de uma arte.” (55,II,228)

Dança-se a quadrilha e a valsa, preferencialmente. A valsa causou escândalo ao ser introduzida – mas fala das dimensões generosas do espaço dos salões, o que justifica o entusiasmo de D. Fernanda:

“Sete janelas. O salão vai de ponta a ponta? Bem bom para um baile.” (10,I,750)

Se supusermos um metro ou pouco mais para cada janela – o que seria normal para a época – e outro tanto para os intervalos entre elas, teríamos um salão com quinze a vinte metros de largura. Realmente, bem bom para um baile!

A valsa causou espécie e polêmica nos salões brasileiros, era considerada libertina e deselegante. Recorramos mais uma vez ao testemunho do *bon vivant* José de Alencar: “Entretanto, aproveitei muito em lá ir, pois consegui perder minhas antipatias pela valsa, a dança da moda. É verdade que não era uma mulher que valsava, mas um anjo. Um pézinho de Cendrillon, um corpinho de fada, uma boquinha de rosa, é

sempre coisa de ver-se, ainda mesmo em corruptos.” (2, 19) Novamente, vale filosofar que *nihil sub sole novum*, pensando no que engolimos por música, nesse final de milênio, por conta de “corpinhos de fada”...

Mas também é nos salões que se joga o voltarete. Pesquisas acuradas não puderam revelar que tipo de jogo é esse – mas é evidente que se joga com cartas e à mesa. É eminentemente masculino, embora as mulheres possam estar junto e participar. É socialmente bem aceito, sua prática não estigmatiza.

Nos fins de festa, há concentrações de mulheres para um lado e homens para outro, para conversas sobre assuntos “reservados”.

“Quando a maioria saiu, ficou só a porção mais íntima, três ou quatro homens a um canto da sala, falando e rindo de ditos e anedotas.” (10,I, 1023)

Trata-se, evidentemente, de uma investigação à parte. Embora não chegue a surpreender, seria interessante estudar a persistência dos “capitais de sociabilidade”. O “processo civilizador” acontece num ritmo de aceleração variável, mas seja nos costumes ou na casa, sofrem modificações substanciais. No entanto, o que chamamos de “capitais de sociabilidade” permanece, em que pesem as variações superficiais. A decoração dos interiores – principalmente na era da despersonalização dos

exteriores, nos prédios de apartamentos – ainda é atestado de padrão econômico. A roupa feminina parece ter atravessado incólume o processo de industrialização: ainda é signo legível e talvez principal da sociabilidade. E a música igualmente, intensificou sua presença na vida moderna sem deixar de ser continuamente valorizada – ao contrário, por exemplo, da literatura e das artes plásticas tradicionais.

Esses três capitais de sociabilidade sofreram violento impacto tecnológico e de fatores como o automóvel – e os assimilaram. É evidente que a persistência se deve à vinculação ao inalterado poder do capital propriamente dito – o que não tira o interesse de saber porque isso aconteceu como aconteceu.

O “SALÃO” RUA DO OUVIDOR

Nenhum dos burgueses de Machado mora na Rua do Ouvidor ou adjacências, ou seja, no centro da cidade. Muito pelo contrário, o trajeto entre o centro urbano e suas casas, em ambos os sentidos, faz parte das tramas e do cotidiano dos personagens.

Em grande parte, o declínio dos salões corresponde a uma priorização da sociabilidade que tem a rua como palco, principalmente no caso do Rio de Janeiro.

O “salão ao ar livre” que foi a Rua do Ouvidor, como caracterizou Wanderley Dias Pinho (102,273) se expande na medida em que proliferam os cafés, salões de chá e confeitarias, mais tarde as casas de espetáculos e os cinemas.

Na verdade, o hábito do “trottoir” – passeio flanado no fim da tarde – pertence a todas as cidades brasileiras e não só a elas – como um fator de sociabilidade democrática até as últimas conseqüências.

A sociabilidade “de rua” decorre de fatores de variada procedência. Os novos conceitos sanitários terão sua importância – mas

talvez os espaços públicos comecem a esvaziar os salões a partir da iluminação. Instalados em logradouros da Corte a partir de meados do século – e em seguida adentrando as residências ricas – a iluminação a gás torna possível a vida noturna nas ruas.

Embora se diga que a iluminação externa é fator de segurança, parece-me que na verdade o conforto, a modernidade e a sociabilidade pesam mais. Conforto no sentido de permitir que as usuárias de delicadas botinhas de cetim pudessem pisar as calçadas a salvo das poças d'água e outras deficiências dos precários pavimentos. Modernidade, como sempre, de conviver com um padrão de conforto importado. E sociabilidade estimulada pelos jogos eróticos oriundos dos salões.

Embora nos ocupemos adiante com a Rua do Ouvidor como amostragem privilegiada dessa nova sociabilidade, ela não foi o palco externo único dos burgueses ricos. Houve o Jardim Botânico e certamente vários outros.

José de Alencar (2, 44) recomenda o Passeio Público, em 1854, como local adequado à prática da flânerie, apesar da má conservação do logradouro, o que é na verdade o assunto de sua crônica. No ano seguinte, dá razão a si próprio: com a instalação da iluminação a gás, melhora a frequência, “e começa-se a encontrar-se de espaço a espaço uma ou outra família conhecida, das que freqüentam ordinariamente nossos salões.”

Esse novo componente vai dar origem a um processo onde os estímulos são recíprocos: por exemplo, à vista da iluminação e maior

movimento das ruas, surgem mais confeitarias e restaurantes, que por sua vez induzem a um uso mais intensivo dos logradouros.

Assinala Nicolau Sevcenko (116,37) que, além do transbordamento dos salões para as ruas, também a noite é invadida pela nova gama de atividades fruídas pela burguesia.

São duas faces de uma mesma moeda, como também observa Kátia Muricy (88,61)

“O aparecimento da privacidade da família é correlato à sua abertura para o exterior, para o convívio social. A casa que abre os seus salões para as recepções é a mesma que privatiza seu espaço em torno do núcleo conjugal.”

A idéia de “salão” é dada pelas exíguas dimensões da rua, remanescente do urbanismo colonial, e é o próprio Machado quem pugna contra seu alargamento:

“Alargai outras ruas, mas deixai a do Ouvidor assim mesmo (...) Há nela assim estreitinha um aspecto e uma sensação de intimidade.” (apud 102)

E assinala que a rua assim estreita é o habitat do boato:

“Vá lá correr o boato por avenidas amplas e lavadas de ar. O boato precisa de aconchego, de contiguidade, do ouvido à boca para murmurar depressa e baixinho e saltar de um lado para outro.”

Ficam na Rua do Ouvidor as redações dos jornais, e não é por acaso que diz Benjamin:

“A base social da flânerie é o jornalismo. É como flâneur que o literato se dirige ao mercado para se vender.” (20,III,50)

Mas é certo que nem só da boataria e flânerie vivia a rua, animava-a variado comércio: as livrarias Garnier e Laemmert, ponto de intelectuais; as confeitarias Crashley e Deroché para a gastronomia; e principalmente, as lojas que vendem a modernidade de vestir: “alfaiates, chapeleiros, sapateiros, donos de armarinhos, modistas (...) flores, jóias, sedas, grinaldas...” (102,278) A modernidade não apenas veste, também se degusta:

...”Vejo agora as senhoras franqueando

as confeitarias, arrastando cadeiras, sentando-se à roda das mesas, e pedindo sorvetes, nevados, doces, pastéis, vinhos, licores e cerveja aos caixeiros, como dantes nossas mães pediam à nossa gente negra, mas de portas adentro.”(102,280)

E no entanto essa rua sede da modernidade, só para o final do século terá recebido seu quinhão de modernidade urbanística, com calçamento, iluminação, redes de água e esgotos.

Não associei casualmente os freqüentadores da Rua do Ouvidor com o flâneur de Benjamin. Nos anos 50, José de Alencar fala da “flânerie-passeio feito ao ar livre lenta ou vagarosamente conversando ou cismando...” Curiosamente, preconiza o charuto para os homens e o buquê de flores para as mulheres como companheiros inseparáveis de flânerie... (102,275) Mas “curiosamente”, só à primeira vista: o charuto era o sucedâneo moderno do rapé.

“O flâneur é um observador do mercado
...A ociosidade do flâneur é uma
demonstração

contra a divisão do trabalho... Na base da flânerie encontra-se, entre outras coisas, a pressuposição de que o produto da ociosidade

é mais valioso(?) que o do trabalho.”(20,III,50)

Machado colocou muito pouco de flânerie em seus romances, mas não a deixou de lado. O flâneur tropical e burguês machadiano é um observador do mercado erótico – mais para voyeur.

“Se a rua ficar mais larga para dar passagem aos carros, ninguém irá de uma calçada a outra, para ver uma senhora que passa - nem a cor de seus olhos, nem o bico de seus sapatos, e onde ficará em tal caso o “culto do belo sexo” se lhe escassearem os sacerdotes?”(apud 102)

E diz José de Alencar:

“As moças admiravam mais o vestido de cetim branco e o penteado que dizem ser de um gosto chic; os homens, porém, admiravam mais as moças que o vestido.”(apud 102)

A essas duas funções – a irradiação de boatos e a flânerie erótica – é perceptível que Machado agrega uma terceira: a ostentação burguesa. São portanto os mesmos componentes da sociabilidade dos

salões burgueses, postos à vista do público. Essa “democratização do espírito dos salões” se estende até nossos dias: no Rio de Janeiro, as pessoas se conhecem ao longo de anos, desenvolvem todo tipo de relacionamento sem freqüentar as casas. Todos os encontros são na rua ou em lugares públicos.

Essa sociabilidade tem uma evolução possível de ser estudada em nossa literatura através das décadas. A flânerie tropical da Rua do Ouvidor dá origem, já nos primeiros anos do século, à boemia carioca, que terá sua continuidade na “era do rádio” e mais além, só se retraindo a partir dos anos setenta, quando a urbanização e a criminalidade decorrente, transfiguram a vida noturna da cidade.

“As redações dos jornais, as editoras de livros, as gravadoras de discos, o Ministério da Educação, o Itamaraty e a Rádio Nacional, que eram os principais empregadores daqueles boêmios, todos ficavam relativamente perto do Villarino. Isso facilitava a que eles dessem ali um expediente diário, naquele horário agônico de cinco e meia da tarde às nove da noite, antes de iniciar de verdade os trabalhos, que se passavam, naturalmente, nas madrugadas de Copacabana.” (33,116)

Na admirável biografia da Bossa-nova traçada por Ruy Castro, fica bastante claro o contínuo fluxo e refluxo – no sentido de intensificação periódica, seguida de retração – dessa boemia na vida cultural do país. A vida boêmia atraía artistas de todos os Estados, já prontos alguns e em formação outros, que aí encontravam clima para desenvolver seus talentos.

Claro que não é mais a Rua do Ouvidor e suas transversais as únicas a concentrar a boemia, passados meio século e concentrados milhões de habitantes a mais. Mas mesmo nos mapas constantes na obra de

Ruy Castro, onde são assinalados os “pontos” de boemia, percebe-se uma concentração propiciatória, na qual vão vicejar principalmente a música, mas também a literatura e a combinação das duas, a poesia.

Também a crônica terá aí clima favorável, pela necessidade de registro de uma vivência intensiva. Na própria citação, observa-se como a sociabilidade se desenvolve nas ruas e espaços públicos, conforme comentamos. Extraído o salão, a casa fica reduzida à função de dormitório.

No entanto, mesmo esse aspecto vivencial tem nuances. Grande parte da evolução musical se desenvolve em alguns poucos apartamentos, em clima muito semelhante aos do XIX, de que o exemplo mais conhecido porém não único é o de Nara Leão.

Mas parece que aqui essa sociabilidade fecha um círculo. Inicia-se nos salões burgueses, desloca-se para a Rua do Ouvidor, expande-se no espaço público do centro da cidade num processo de apropriação que inclui, assimila, apropria, as residências burguesas novamente.

“SIMULTANEAMENTE A PARIS...”

As ilustrações adiante foram tiradas da “Harper”s Bazar”, revista americana de moda que circulou de 1867 até o fim do século. (23) A data de início de circulação foi expressiva na história americana: terminada a Guerra Civil, a classe média melhorou seu padrão de vida. Muitos foram à Exposição Internacional de Paris desse mesmo ano, e muita roupa foi trazida na volta. Capital incontestada da moda, a influência parisiense se espalhava por todo o mundo ocidental. Lembremos a loja “Paris n’América, de excelente arquitetura eclética, ainda hoje existente em Belém. Mas, curiosamente, a Harper’s Bazar recebia seus modelos da “Der Bazar” alemã, que os distribuía para o mundo “simultaneamente a Paris.

Algumas considerações são necessárias para atribuírmos uma possível semelhança dessas roupas às das burguesas machadianas. Sem dúvida essa semelhança pode ter existido, uma vez que existe a base comum, assumida, do desenho de moda francês. Também o consumo de roupas devia se processar segundo uma mesma tipologia: os vestidos atendem a situações da sociabilidade: ficar em casa, passear, visitar, viajar,

ir a teatros e recepções. É evidente que, quanto mais rica a pessoa, mais trajes teria para cada uma dessas ocasiões – ou para cada nível de sociabilidade, mas também é evidente, pelo alto custo e dificuldade de obtenção, que não seriam muitos. Nada que se aproxime, pelo menos, da facilidade com que se substituem as roupas atualmente, quando são obsoletas pelo design antes do desgaste técnico pelo uso. Em compensação, há muito mais flexibilidade de uso.

Por outro lado, é uma colocação já tradicional que é mais importante estar na moda que confortável – percalços da modernidade – e o desenho pouco tropical dessas roupas necessariamente era considerado adequado.

Embora Machado, presa de seus pudores, nunca mencione tal ocorrência, é evidente que faz parte do ritual do vestuário, a presença de escravas ou criadas – cujos trajes, evidentemente, não eram objeto da Harper's Bazar a não ser para compor a ilustração realçando a elegância da patroa.

E no entanto é desconcertante comparar essa galeria, à vista de toda essa argumentação a favor da semelhança a favor da semelhança com os trajes das personagens machadianas – com a galeria das fotos colecionadas pôr Gilda de Mello e Souza (84) em seu livro. É claro que a técnica fotográfica dessa época não permitia retratos perfeitos – o desenho era muito mais eficiente. Mas, nobre e plebéias, burguesas e criadas – todas parecem igualar-se na sensaboria dos vestidos, sempre escuros e semelhantes entre si. O próprio tipo físico das senhoras parece conspirar

contra elas – e contra o clima de elegância, charme e sofisticação da obra machadiana.



VESTIDO CASEIRO
EM CAXEMIRA, COM DETALHES EM VELUDO PRÊTO (23, 283)



VESTIDOS DE PASSEIO
PARA PRIMAVERA E VERÃO (23, 220)



TRAJE PARA VIAGEM
"IMPERMEÁVEL POR UM PROCESSO QUE NÃO LHE TIRA A BELEZA"
(23, 272)



TOILETTE DE BAILE
EM CETIM CÔR DE MAGNÓLIA, COM APLICAÇÕES EM
VÁRIOS TECIDOS E MATERIAIS (23, 138)



TRAJES PARA BANHO DE MAR

A SENHORA, A EMPREGADA E A FILHA VÃO À PRAIA:
UMA SOCIABILIDADE NA AREIA E NO MAR (23, 244)

OUTRO LIMIAR: OS GABINETES

“Gabinete: pequena sala destinada a trabalhos particulares; pequeno compartimento reservado; camarim; escritório.”(110)

Os espaços das casas burguesas de Machado são nitidamente diferenciados quanto à intensidade de uso social. Há os da sociabilidade propriamente dita : as salas e salões estudados no capítulo anterior. Há os da privacidade inviolável quartos e alcovas. E há os da sociabilidade controlada ou de intimidade relativa : os gabinetes.

É interessante observar que os gabinetes não têm antecedentes nem conseqüentes : não se encontram espaços equivalentes na casa colonial e também não os há na casa contemporânea. Nas nossas casas de final de milênio há um espaço chamado “sala de TV” ou “estar íntimo”, mas que, como se verá, não correspondem ao uso dos gabinetes. Que é portanto, um espaço característico do período eclético.

Os romances de Eça de Queiroz ambientados em residências burguesas – e muito claramente em sobrados ecléticos, como “O Ramalhete” de “Os Maias” – mencionam gabinetes de mobiliário e uso idêntico aos de Machado. Predominam sempre as austeras estantes repletas de livros, uma ou outra mesa, cadeiras e poltronas, uma indefectível secretária.

“Em seguida, passamos ao gabinete. Era vasto, elegante, um pouco trivial, mas não lhe faltava nada. Tinha duas estantes, cheias de livros muito bem encadernados, um mapa – - mundi, dois mapas do Brasil. A secretária era de ébano, obra fina; sobre ela, casualmente aberto, um almanaque de Laemmert. O tinteiro era de cristal, - “cristal de rocha”, disse-me ele...” (10,II,706)

É ambiente exclusivamente masculino, onde se fuma, se bebe, se joga e se tratam de assuntos graves e masculinos, entre cavalheiros. É fácil imaginar que num autor mais chegado à bravata viril, seria no gabinete que se acertariam os duelos.

“A porta do gabinete fechou-se. Lopo Alves tomou lugar ao pé da mesa, tendo em

frente o bacharel, que mergulhou o corpo e o desespero numa vasta poltrona de marroquim. “ (10,II,296)

E inversamente, em ocasiões de regozijo, como a aristocratização de uma família burguesa. É no gabinete que Santos dá à esposa o conhecimento do decreto imperial:

“No gabinete estava o marido, calado, metido consigo, a ler jornais. (...) Os rapazes, apesar de ser domingo, estavam a um canto. (...)

_ Venham beijar a mão da Senhora Baronesa de Santos!” (10,I,974)

Não se pode perder de vista, é claro, que se o gabinete é usado para fumar, é que essa é, então, uma atividade exclusivamente masculina.

“Rubião foi daí a pouco para o gabinete dos fumantes (...) deixou-se estar só, meio reclinado num sofá de couro...” (10,I,741)

Mais adiante, a especialização espacial dotará as grandes casas de um espaço específico para o tabagismo: o “fumoir”, que não deve ter

sido muito freqüente no Brasil. A explicação parece simples: sendo o fumo adotado progressivamente pelas mulheres também, não há porque segregar os fumantes num espaço à parte.

“... ali se guardavam as caixas de charutos, não quatro nem cinco, mas vinte e trinta (...) Um criado acendeu o gás (...) admiraram os móveis bem feitos e bem dispostos. A secretária captou as admirações gerais: era de ébano, um primor de talha, obra severa e forte. Uma novidade os esperava: dois bustos de mármore, postos sobre ela, os dois Napoleões...” (10,I,759)

Embora não se perceba nenhuma restrição à presença feminina à mesa de jogo, é subjacentemente atividade masculina – talvez para confinar os homens ao gabinete e estabelecer a sala como área de domínio feminino.

“Iaiá preparou o xadrez no gabinete contíguo à sala...” (10,I,467)

“Passamos ao gabinete. X... pôs as cartas na mesa e foi chamar a amiga (...) X

levantou-se para ir buscar tabaco de uma caixa de folha-de-flandres, posta sobre a secretária.” (10,II, 689)

O correspondente feminino do gabinete é o boudoir, que o dicionário Micro-Robert define como “petit salon élégant de dame.” (107) No entanto, suas funções no contexto do romance francês são mais para o “closet” atual que para as salas de costura machadianas. Parece, no entanto, que se deva ver aqui uma idéia francesa, burguesa e eclética, incidindo simultaneamente sobre os dois países, Portugal e Brasil, mais do que qualquer influência de um dos dois sobre o outro.

Na casa colonial, a permanência da família se dá num espaço ambíguo, nos fundos, ao qual se tem denominado genérica e inadequadamente “cozinha”. Os quartos existem para dormir e convalescer; as salas para as raras ocasiões formais. Mas no espaço dos fundos, não só se preparam e consomem os alimentos, como ainda se toma banho e se vivem as situações familiares.

Na nossa casa contemporânea, raramente o arquiteto é solicitado a incluir no programa construtivo um gabinete, seja sob o nome de escritório ou atelier.

Na casa burguesa tal como é descrita por Machado, os gabinetes abrigam grande parte das atividades. É possível entender essa

importância como uma indispensável concessão do individualismo burguês à sociabilidade, mas também como redução do palácio aristocrático – onde são muitas as salas especiais reservadas a atividades específicas: sala de jogos, sala de fumar, sala de música, biblioteca.

Os burgueses de Machado reduziram a dois os gabinetes – o masculino e o feminino que, muito embora sejam designados por nomes diversos, como se percebe nas citações, são funcionalmente definidos com bastante precisão.

“Este foi encerrar-se no gabinete, onde se ocupou de colecionar alguns papéis e examiná-los.” (10,I,324)

“O gabinete era pequeno e bom; poucos livros e bons, os móveis graves, um retrato (...) um almanaque sobre a mesa, um mapa na parede, algumas lembranças do governo da Província (...) Aires passava os olhos pelas lombadas de alguns livros.” (10,I,1016)

Bem caracterizadamente, o gabinete é o limiar da privacidade masculina, da sociabilidade seletiva e restrita, da introspecção.

O EXCLUSIVO MASCULINO: ERUDIÇÃO

“Estudo: de estudar, o que estuda,
trabalho preliminar; preparação, esboço,
ensaio; modelo de desenho ou de escultura;
dissimulação, afetação.” (110)

“Exclusivo” significa, aqui, “domínio”: a mulher entra nos gabinetes masculinos mesmo sem convite, embora isso seja raro. O gabinete masculino é a projeção do trabalho para dentro de casa – e o trabalho, sabemos, é atribuição dos homens ...

Pelo conjunto da obra de Peter Gay, (55) é uma conclusão iniludível: os burgueses construíram sua cultura seja assentando-a sobre bases preexistentes modificadas, seja pela apropriação ou até mesmo pela criação de traços até então inexistentes. Mas não há burgueses eruditos em Machado, verdadeiros intelectuais. Só caricaturas: nem mesmo o Conselheiro Aires, que é quem mais disso se aproxima, entre seus personagens.

Alguns até mesmo lêem os livros de seus gabinetes, mas fica muito claro que a exibição de um bom patrimônio bibliográfico pode ser, também, um capital de sociabilidade.

“Menezes mostrou a Estevão o seu gabinete de trabalho, onde havia duas longas estantes de livros (...)

— Aqui estudo e trabalho. Quando cá vier, é aqui que o hei de receber.” (10,II,61)

“Felix dirigiu-se para uma sala interior, onde o coronel tinha os livros e que servia temporariamente de abrigo aos fumantes.”
(10, I, 127)

A atualização política se dá tanto pelos boatos que correm a Rua do Ouvidor, como já vimos, quanto pela leitura dos jornais, que também é feita no gabinete. Já a atualização dos assuntos femininos conta com veículo próprio desde muito cedo: as revistas ilustradas. Mencionemos apenas que Garnier publica, desde meados do XIX, o “Jornal das Famílias”, no qual, muito a propósito, compareciam contos de Machado.

“... não escapava ao Domingo, no gabinete, quando eu me achava entre jornais e

autos. Ezequiel entrava, turbulento.”(10,I,933)

O gabinete masculino parece responder tanto à necessidade de trabalho administrativo das propriedades e atividades externas do proprietário; quanto à de Ter um espaço individualizado à parte da família. Daí, como fica claro, estar equipado também para receber e conversar à parte do espaço social, domínio da turbulência familiar, com a presença constante de crianças, escravos e agregados.

O aspecto administrativo do gabinete masculino é centralizado num móvel que é o mais valorizado, a secretária. É a peça chave e, como regra, o móvel mais vistoso. Nela é trancafiada a documentação da família.

“... a quem encontrou no gabinete particular do finado (...) Duas tristes luzes alumiam aquela pequena sala (...) A secretária estava fechada, Estácio deu a chave ao médico (...) deu alguns passos pela sala, ora arranjando algum livro maquinalmente na estante.” (10,I,274)

A cena descreve a procura do testamento do Conselheiro Vale, pai de Helena, logo após o sepultamento. Parentes e amigos vão à secretaria do gabinete e o encontram facilmente.

“... foi dali ao gabinete do marido. Luis Garcia trabalhava à claridade de um lampião, que toda convergia sobre ele e os papeis que tinha diante de si, graças ao efeito do abat-jour. O resto do aposento ficava na meia obscuridade. “ (10,I,446)

“_Virgem Nossa Senhora! disse a moça parando à porta.

Ao pé da secretária estava uma vasta cesta, transbordante de papéis; sobre a secretaria papeis; papeis nas mãos de Luis Garcia; outros na mão de Estela; alguns esparsos pelo chão. Era uma liquidação de seis anos.” (10,I, 450)

Entre as aparências necessárias, uma das mais indispensáveis é a erudição, representada por muitos livros e estantes cheias. Ainda que a erudição seja apenas “de verniz”, os personagens de Machado lêem um tanto em seus gabinetes. Ou então Machado leria no seu e atribuiria essa virtude aos personagens que lhe eram simpáticos.

E no entanto, se essa aparência é cultivada, a ostentação de gosto artístico não o é menos. O gabinete é a representação da alma

individual de seu dono, onde ele ostenta bustos e retratos representativos de suas predileções.

“Percorreram parte da casa (...) quando chegaram à porta do gabinete do conselheiro, Estácio parou.

_Vamos entrar num lugar triste para mim, disse ele.

_O que é?

_O gabinete de meu pai.

_Oh! deixe ver!

(...) mostrou-lhe a cadeira em que ele costumava ler, de tarde e de manhã; os retratos da família, a secretária, as estantes... Sobre a mesa, perto da janela, estava ainda o último livro que o conselheiro lera (...) depois sentou-se na mesma cadeira em que o conselheiro costumava dormir alguns minutos depois de jantar, e olhou para fora...”(10,I,284)

“Não havia mudança nem no número nem na disposição dos móveis. Só a luz era diferente (...) Estela abriu duas ou três gavetinhas da secretária...” (10, I, 503)

Mas a descrição do uso e aspecto do gabinete para traçar a fisionomia do personagem prescinde das ocasiões ltuosas.

“O barbeiro relanceou os olhos pelo gabinete, onde fazia principal figura a secretária, e sobre ela os dois bustos de Napoleão.” (10, I, 766)

“Eu recolhi-me ao meu gabinete (...) O retrato de Escobar, que eu tinha ali, ao pé do da minha mãe, falou-me como se fosse a própria pessoa.” (10,I,925)

Os momentos de introspecção feminina ocorrem na alcova, os da masculina, nos gabinetes, onde o proprietário pode flunar dentro de si mesmo.

“... ergueu-se e foi ao gabinete de trabalho, que ficava ao pé do quarto (...) acendeu o bico de gás (...) Havia ali quatro largas estantes cheias de livros, de relatórios (...) A secretária estava em ordem. Três armários altos, sem portas, guardavam os manuscritos, notas (...) Era ali que trabalhava

de manhã e de noite (...) Tudo ali respirava atenção, cuidado, trabalho assíduo, meticoloso e útil. Da parede, em ganchos, pendiam os jornais da semana (...) Nenhum quadro ou busto, adereço, nada para admirar, nada para recrear; - tudo exato, seco, administrativo (...)

— Não se dirá que esse gabinete é de homem vadio; aqui trabalha-se.” (10,I,790)

O trastejamento é completado por cadeiras de variado tipo – sofá, poltrona, cadeira americana – e também pode comparecer um remanescente indígena, a rede, para a sesta.

“Era um gabinete pequeno com quatro janelas que o enchiam de luz. Perto de uma janela, havia uma rede estendida.” (10,I,187)

“Terminado o almoço, anunciou-se a chegada do sr. Batista. Vasconcelos foi recebê-lo no gabinete particular. (...) Batista aceitou o charuto e estirou-se numa cadeira americana (...) Vasconcelos estendeu-se numa rede.” (10, II, 83)

É enfim o lugar em que o proprietário da casa desenvolve seu sentimento de propriedade em relação às coisas e objetos.

‘Estávamos na minha sala de estudo, uma bela sala, que dava para o fundo da chácara, bons livros, objetos d’arte, um Voltaire entre eles (...) cadeiras excelentes (...) de cada janela, - eram três - pendia uma gaiola com pássaros (...) conquanto eu estivesse na **minha** sala, olhando para a minha chácara, sentado na **minha** cadeira, ouvindo os **meus** pássaros, ao pé dos **meus** livros, alumiado pelo **meu** sol...” (10,I,628)

É onde a apropriação burguesa da Natureza vai um pouco longe demais...

O EXCLUSIVO FEMININO: PRENDAS DOMÉSTICAS

“Prendado: dotado de prendas, de habilidades; que tem uma educação esmerada”
(110)

A freqüência masculina ao santuário feminino é mais comum que a situação inversa. É comum, mesmo quando há alguma intimidade nem sempre inocente; mas nenhum marido se encrespa ao encontrar aí a esposa com outro homem “ao pé de si”. Talvez se possa supor que o trânsito não mencionado de escravos pela casa inocentize esses encontros. Ou então, como a mulher fica mais tempo em casa, seu estar específico é funcionalmente mais freqüentado.

“D.Úrsula estava então na sala de costura, relendo algumas páginas do seu Saint-Claire, encostada a uma mesa. Do outro lado, ficava Helena, a concluir uma obra de crochet.” (10, I, 292)

“Helena deu-lhe o braço e levou-a à sala de costura e das reuniões íntimas (...) foi sentada numa poltrona, Estácio abriu a janela ... “ (10, I, 309)

São portanto atividades do gabinete feminino: leitura, costura, estar íntimo, convalescença, reuniões familiares, trabalhos manuais, penteado... Este bastante simétrico, já que, como vimos, o barbeiro trabalha no gabinete masculino.

“... retirou-se por alguns instantes para a sala contígua à principal; ali sentou-se num sofá...” (10, I, 319)

“Luis Negreiros foi ter com a mulher na sala de costura, e achou-a de pé, compondo os cabelos diante do espelho.” (10,I, 237)

As poucas referências ao gabinete feminino fazem supor que talvez nem todas as casas os tivessem – ou talvez fosse o mesmo espaço da sala de jantar, fora do horário das refeições?

E já que a timidez de Machado o mantém à larga de um espaço que pertence à intimidade feminina, recorramos a Alencar em sua autobiografia (3, 27):

“Afora os dias de sessão [?] , a sala dos fundos era a estação habitual da família.

Não havendo visita de cerimônia, sentava-se minha boa mãe e sua irmã D. Florinda com as amigas que apareciam, ao redor de uma mesa redonda de jacarandá, no centro da qual havia um candeeiro.

Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra. (...)

Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem, ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido.”

À primeira vista parece tratar-se do esquema colonial de habitação, com a “sala de viver” aos fundos – mas em outra passagem, o autor deixa perceber tratar-se de uma grande casa à Rua do Conde, grande o suficiente para comportar as articulações políticas da família Alencar. Com a introdução das máquinas de costura, em meados do século XIX, é no gabinete feminino que se irão acomodar – e é Alencar quem atesta numa crônica de 1854 que esse aparelho é assaz romântico, favorecendo a visão, “sob a orla do vestido um pèzinho encantador, calçado por alguma botinazinha azul, um pèzinho de mulher bonita...” (2, 53)

Finalmente, fica a menção de um curioso caso de “feminização” do gabinete masculino, praticada por uma senhora com neurose de imutabilidade.

“Móveis, cortinas, ornatos supriam-lhe os filhos; tinha-lhes um amor de mãe; e tal era a concordância da pessoa com o meio, que ela saboreava os trastes na posição ocupada, as cortinas com as dobras do costume, e assim o resto (...) Nem o gabinete do marido escapava às exigências monótonas da mulher, que mantinha sem alterações a desordem dos livros, e até chegava a restaurá-la.” (10,II,402)

QUARTOS E ALCOVAS: O REDUTO DO PRIVADO

“Dormir : estar entregue ao sono, estar imóvel; estar latente.”(110)

“No século XIX, (...) os casais amorosos ocultavam sua vida íntima por trás de uma cortina quase impenetrável de discrição.”(55,II,23)

E Machado é extremamente respeitador dessa cortina, muito mais do que desejaria, pelo menos, nosso voyeurismo historiográfico. A cena mais fortemente erótica das 2372 páginas de romances e contos lidos, é a do beijo de Bentinho e Capitú – que chega a causar vertigens no personagem.

“Corri ao meu quarto (...) e tornava a mim e via a cama, as paredes, os livros, o chão...” (10,I,845)

Independentemente dos efeitos alucinógenos dos “beijos” (sic!) de Capitú, parece que a pouca idade do casal de namorados trabalha

como um redutor de erotismo. Trata-se afinal de uma brincadeira de adolescentes, de mais a mais, sabidamente destinados ao casamento no seguimento do romance. A exclamação de Bentinho resume toda a situação:

“ _ ... sou homem!”

Peter Gay, na primeira parte de “A educação dos sentidos” (55) conta o “ménage a trois “ de Mabel Loomis – cada um dos lados do triângulo consciente dos outros dois. Era portanto possível, na conservadora sociedade americana, o que não era possível nem a nível literário na outra, supostamente mais cordial, a brasileira. Brás Cubas e Guiomar vão se isolar “num recanto da Gamboa” para, literalmente, retirar o espaço erótico de dentro de casa.

O quarto burguês, tal como é apresentado por Machado, corresponde ao que sabemos desse espaço. Ele representa o domínio do privado, o coração da casa, a negação do social – e portanto o inverso dos valores a partir dos quais evolui a especialização espacial.

Segundo Norbert Elias, “tal como a maior parte das funções corporais, o sono foi sendo transferido para o fundo da vida social” (47,164) – como todas as funções originadas em nosso organismo de animais, também essa deve ser resguardada ao máximo de todas as vistas. Seu uso é restrito ao proprietário; em situações extremas, como a doença e a morte, poder ser freqüentado por quem de direito está funcionalmente ligado a elas : o médico, o padre, familiares próximos. E embora sem referência no texto machadiano, é lícito supor que escravos e criados

também tivessem acesso em ocasiões determinadas, no mínimo para limpeza.

Se, de uma maneira geral, Machado é avaro na descrição dos espaços, dos quais fornece apenas os dados essenciais à compreensão e estabelecimento do clima em que se desenvolve a trama; em relação aos quartos, vai além do respeito à intimidade: ele próprio assume os pudores respeitantes à privacidade. Mas é freqüente o desfecho trágico das histórias, conforme o espírito do Romantismo vigente – e então o autor se permite rápidas referências, mas como que retirando-se do cenário da intimidade cavalheirescamente, o quanto antes ...

E no entanto, sabemos do quarto do XIX que era tão densamente mobiliado e trastejado quanto os demais espaços da casa. Essas composições eram centralizadas por uma cama com dossel – este, se remanescente de alguma intenção de resguardo exacerbado do leito, logo foi entendido como inadequado para o clima brasileiro e substituído pelo mosquitoireiro – esse sim indispensável nos litorais tropicais.

Os pudores do século vitoriano forçam à especialização – é necessário de forma absoluta caracterizar a cama e seu envoltório como o espaço do repouso ou da procriação – jamais do sexual. E é por essa via que se produz a mencionada inversão dos antigos usos, medievais, do quarto como “casa de dormir” quase coletiva. No quarto machadiano, a própria cama é pouco mencionada, proporcionalmente à sua importância de peça principal do aposento. É mais freqüente que os personagens usem as cadeiras.

Embora esse processo já estivesse bem adiantado quando o Brasil foi descoberto, pudemos assistir sua etapa final: o momento em que os últimos intrusos – os filhos do casal – são afastados do quarto para o das amas de leite, em espaços contíguos. Processo esse que foi possível, em primeira instância para os senhores de engenho, aristocracia rural residente em espaçosas casas-grandes, depois à burguesia urbana em seus casarões. É claro que nas pequenas casas, deve continuar tudo igual ou muito parecido, por longo tempo ainda.

Não é difícil imaginar que as senhoras burguesas de Machado usassem as famosas camisolas de dormir, devidamente fendidas, que garantiam a procriação sem luxúria. Um verdadeiro “tenement” burguês...

Assim como as cenas protagonizadas pelos homens ocorrem preferencialmente nos gabinetes masculinos, aquelas da intimidade feminina se dão principalmente nas alcovas, ainda que a casa tenha gabinete feminino. Ou então nos espaços abertamente sociais.

Talvez o aspecto mais importante do interior dos quartos não nos fique muito evidente: é que nos estamos distanciando das lúgubres alcovas coloniais, no miolo da casa e sem janelas, para que os miasmas não atacassem as pessoas adormecidas, fazendo-as adoecer. Homens e mulheres têm incontestado direito ao ar puro, ao sol, à paisagem – o quarto passa a ser o reduto do privado voluntário, não prisão.

Como em todos os aspectos das soluções arquitetônicas, a transição de alcova a quarto é um processo complexo, difícil de encerrar entre duas datas, ainda que vagas. Comporta, mesmo, questões a serem

investigadas: as sociedades rurais, mais conservadoras, não fazem objeção a que quartos e alcovas abram para fora, ainda mesmo quando alojam as filhas do proprietário. E as sociedades urbanas são a que fecham mais as moças – embora, supostamente, mais modernas, informadas e liberais. Essa questão, entendida nas duas variáveis mais evidentes, a regional e a de tempo, dá uma idéia da dificuldade em se estabelecer origem, evolução e desuso dos componentes da construção.

Além das camas, são mobiliados com cadeiras, cômodas e mais equipamento de uso pessoal: secretárias, no caso dos solteiros, lavatório, oratório, espelho, papeteira. Admira não se mencionar as redes, que ficam relegadas aos gabinetes masculinos, para a sesta apenas.

Os solteiros têm, ou podem ter, instalações de gabinete no quarto. E há uma dupla razão para isso: é que, sendo solteiros, não dispõem, na casa, de espaço personalizado para atividade intelectual. Por outro lado, é espaço de domínio dos jovens da casa – que pode ser visitado por amigos do mesmo sexo.

“O quarto, que era uma vasta sala, com três camas, cadeiras de todos os feitios, duas estantes com livros e uma secretária – vindo a ser ao mesmo tempo alcova e gabinete de estudo.” (10, I, 200)

Vale o mesmo para o quarto das solteiras: elas restringem a imposição de sua personalidade ao espaço da alcova; enquanto que a dona da casa impõe seu gosto e personalidade a quase todos os demais espaços.

“Na alcova, se ele pudesse vê-la mais tarde na alcova, solitária e toda consigo, sentada na poltrona rasa ao lado da cama (...) os olhos vagando de objeto em objeto (...) Guiomar passou da poltrona à janela, que abriu toda, para contemplar a noite...”
(10, I, 228)

“Saiu e refugiou-se na alcova (...) Sentada na beira da cama (...) os olhos cravados no espelho que lhe ficava defronte (...) deu com os olhos no retrato do pai que pendia junto à cabeceira – uma simples fotografia (...) Foi ao lavatório, deitou água na bacia...” (10, I, 454)

Como é freqüente em Machado, a constituição do espaço participa e se mistura à descrição do perfil do personagem.

“... deixou-se estar em uma cadeirinha, ao pé da cômoda, onde tinha uma imagem da Virgem (...) Olhou em volta de si, mirou a

alcova de solteira, arrumadinha com arte, -
 dessa arte engenhosa que faz da chita de seda
 e de um retalho velho uma fita, que recurva,
 enlaça, alegre o mais que pode a nudez das
 coisas, enfeita as paredes tristes, aprimora os
 trastes modestos e poucos.” (10, I, 676)

Aqui é o outro lado da “falta de espaço para o precioso” da citação de Benjamin (12,242). Ela adquire seu pleno e dramático significado na obra de Machado: no mais privado da casa burguesa densamente trastejada, a solitária personagem tenta construir seu precioso e vencer o vazio e a nudez do espaço e de sua vida.

Talvez o mais “intimista” dos romances de Machado seja “Esaú e Jacó”, onde a violência das paixões dos irmãos gêmeos inconciliáveis que amam a mesma moça tem nos quartos um de seus principais cenários. Também ela não consegue fazer opção entre os dois e morre pôr isso. Nessa trama, Machado nos joga para a intimidade dos personagens, para as profundidades do drama shakespeariano em sua complexidade.

“Cada um dos pequenos pregou o seu
 [retrato de personagem histórico] à cabeceira
 da cama. Pouco durou essa situação, porque
 ambos faziam pirraças às pobres gravuras...”
 (10, I, 981)

“Era ainda aquele vasto quarto em que os dois gêmeos brigavam por causa de duas velhas gravuras, Robespierre e Luiz XVI...”
(10, I, 1034)

“Lá estava o quarto à espera deles, um brinco de arranjo e graça, de comodidade e repouso. Era a mãe que dava os últimos retoques todos os dias; ela cuidava das flores que seriam postas nos vasilhinhos de porcelana (...) lá estavam as velas ao pé das duas camas, metidas em seus castiçais de prata (...) Tapetinhos de suas mãos, laços dados por ela nos cortinados, finalmente o retrato dela e do marido pendurados à parede, entre as duas camas, naquele mesmo lugar em que estiveram Luiz XVI e Robespierre...”
(10, I, 1060)

A rivalidade entre Pedro e Paulo é simbolizada pelas duas gravuras representativas de posições políticas radicalmente opostas : como é evidente, no final do XIX brasileiro, dois rivais não podem ser senão um monarquista e o outro, republicano. É uma situação estranha, se pensada à

margem do brilho narrativo do autor. Dos burgueses de Machado, Santos, o pai dos gêmeos, é o mais rico – e realiza sua aspiração aristocrática logo no início do romance. Então por que os gêmeos, rivais desde o ventre materno, não tem cada qual o seu quarto?! De qualquer forma, faz parte da alegoria que é o centro da narrativa: obrigados a compartilhar o ventre materno, o quarto e o amor de Flora... Seria uma alusão ao individualismo burguês? Machado não esclarece, tal como no caso da paternidade do filho de Capitú...

E é sempre nas alcovas que ocorrem os grandes conflitos internos dos personagens; no caso dos gêmeos a explosão de rivalidade contida diante da mãe : indicativo de que a incompatibilidade é visceral.

Assim também com outros personagens, o quarto é o reduto último da privacidade, quartel general da individualidade, o abrigo nas crises e o vertedouro das lágrimas.

“... ela as verteu [as lágrimas] em silêncio
sufocando os soluços na solidão da alcova.”
(10, I, 495)

“Clarinha fora para o quarto (...) Achou-
-a sentada na cama, com a cabeça sobre uma
almofada, e soluçando.” (10, II, 239)

Por uma razão evidente – e escuridão permanente e inevitável da alcova colonial – a iluminação (lâmparina, vela, claridade do dia) ajuda o romancista a traçar o quadro das emoções mais íntimas dos personagens.

“Paulo ergueu-se e sumiu-se pela outra porta. O quarto tinha duas. A cama ficava entre elas (...) os fios do tapete, as tábuas do tecto e por fim os estalinhos da lâmparina...”
(10, I, 1053)

“Queria uma claridade branda que desse pouca vida ao quarto e aos seus móveis (...) o espelho (...) com a vela posta em cima da papelreira antiga, a distancia...” (10, I, 1066)

“Ficamos no ponto em que uma das janelas do quarto aumentou a dose de luz e de céu que Flora pediu.” (10, I, 1078)

Talvez, para muita leitora ainda moradora dos introspectivos casarões coloniais, os quartos das personagens machadianos, permitindo apreciar das janelas as chácaras, ou que a moça fosse espionada em seu quarto a partir do jardim, tenham representado uma modernidade ostensiva e até mesmo, receável.

“De fora podia ver a janela do quarto de Margarida, pouco elevada e dando para o jardim (...) A cadelinha apenas chegou àquele ponto, subiu ligeira uma escada de pedra que comunicava o jardim com a casa; a porta do quarto de Margarida ficava justamente no corredor que se seguia à escada...” (10, II, 41)

“Estava o rapaz aposentado num lindo quarto, donde podia ver a chácara, a cisterna antiga, o lavadouro, basta folhe verde e o vasto céu azul.” (10, II, 458)

O quarto é pois o espaço que acolhe a alegria e a tristeza, melancolia e solidão, delírio de paixão e doença, arrufos e orações, esperanças e decepções, amor materno e rivalidade fraterna...

É no quarto que Bentinho se sente homem depois de beijar Capitú pela primeira vez; é no quarto que Flora morre entre Pedro e Paulo...

O quarto, espaço íntimo, é o centro da espiral. Envolve-no os gabinetes, espaços de intimidade socializável; depois as salas – espaços sociais, incluindo o vestíbulo (dentro-fora), a varanda (fora-dentro), e o jardim, espaço privado à vista do público, antes da rua – que é menos

pública do que aparenta à primeira vista, se pensarmos em como as classes sociais se apropriam dos bairros.

“Tal como a maior parte das funções corporais, o sono foi sendo transferido para o fundo da vida social.” (47, 164) No caso de Machado, preocupado antes de mais nada com a construção literária da individualidade de seus personagens, o quarto não aparece apenas como reduto do sono, mas como limite último da individualidade.

A situação que na Europa se diluiu a partir da Idade Média – em que até mesmo se recebia no quarto (24) – chegou a acontecer no Brasil, e aparentemente foi o pudor burguês a encerrar a prática: é só no século XIX que esse espaço configura a individualidade e a privacidade.

E POR TRÁS DO BIOMBO, OS CHEIROS

“Fezes: sedimento, de bôrra de um líquido; escória dos metais; materiais fecais. Ralé, o que há de mais desprezível na Sociedade.”(110)

Tudo o que tem ou pode vir a ter mal cheiro – comida, sanitários, escravos – é abstraído nos romances. Em Machado, até mesmo os bons odores são raros.

Os burgueses do autor comem sem que se saiba a origem da comida – nem uma única referência a cozinha foi encontrada. E nem se pode supor que todas as refeições de todos os dias fossem fornecidas por “buffets”.

Embora almoço e jantar sejam fatores componentes da sociabilidade – são freqüentes os convites para refeições – o espaço que isso ocorre não merece qualquer menção. A própria sala de jantar só é

mencionada “en passant”. Seria lícito supor que o gabinete feminino e a copa fosse um mesmo lugar?

Dá o que pensar o plural “salas” empregado algumas vezes – embora essa palavra tenha a conotação genérica de espaço amplo.

Muitas refeições são tomadas a sós pelo personagem central. A família, freqüentemente tem convidados e há mesmo situações de festas com verdadeiros banquetes em casa – mas sem indicação nem descrição do espaço em que isso acontece.

Se compararmos Machado com Eça de Queiróz, por exemplo, onde a comida tem presença marcante, e cenas de diálogo ocorrem durante as refeições, acharemos que nosso autor não era bom gastrônomo.

A nível de especulação, podemos formular duas hipóteses. Primeira, de que a cozinha ficaria nos fundos da casa, relacionada com o quintal, hortas, galinhas e água. Depois, que ficaria no térreo, relacionada com os escravos também ligados funcionalmente a ela.

Nos casarões coloniais urbanos, a cozinha era freqüente nos sótãos, o que facilitava a exaustão de fumaças pelos vãos das telhas de cobertura.

E por fim, as instalações sanitárias. As “casinhas” não eram usadas, sendo, salvo exceção, instituição do Sul do país. Nossos burgueses, em toda a sua sofisticação e cosmopolitismo, usaram urinóis e “tigres” até época bem recente.

É claro que as instalações sanitárias na casa dependem diretamente das redes de água tratada e de esgotos, sem as quais é inútil que as peças de louça e ferro sejam importadas.

Mas pelo menos em uma ou duas condições, devem ter sido feitos banheiros tão delirantes quanto o de Francisco Bolonha, em Belém do Pará. Os elementos construtivos para os banheiros se prestam à pré-fabricação, a qual por sua vez favorece a importação – mania burguesa.

Os banhos eram tomados nos quartos ou cozinhas, em banheiras e bacias de folha de flandres. A água corria com os pés dos escravos – e à extinção da escravidão, correspondem grandes expansões das redes de encanamentos.

O banheiro é portanto espaço novo, contribuição do período do Ecletismo, que surge para abrigar situações que exigem nudez e emanam maus cheiros – donde a denominação de “privada”, certamente. Com isso, as funções dos quartos e cozinhas tornam-se também mais especializadas, e o banheiro amplia as suas até se tornar “a peça mais moderna da casa”, como assinala Sevcenko (95,561). Não só a mais moderna: também a mais cara da construção, exigindo dutos, revestimentos especiais, peças de louça e metal, instalações. E é onde se concentra também, preferencialmente, a parafernália de produtos higiênicos e cosméticos, visando configurar os corpos à moda do momento.

Posso compreender que os escritores passem ao largo dos banheiros – mas não entendo a distância quanto à cozinha.

Apesar de fazerem funcionar a casa, como já ficou revelado em vários momentos, os escravos são pouco mencionados. Eles substituem a água encanada, a energia elétrica, a rede de esgotos e até os telefones:

“- Manda-se lá um preto dizer que o senhor fica almoçando, e irá mais tarde.”

(10,I,882)

A não ser no conto “História da vara”, os escravos pouco participam dos romances – sente-se sua presença em “off”, apenas. No referido conto, fica evidente a piedade que desperta no autor a condição escrava – mas no mais de sua produção, são sombras que acendem lampiões, conduzem carros e servem refeições.

São mencionados os criados e a ironia de terem condição superior à dos escravos. Certamente essa superioridade vem do fato de serem europeus e livres, um pouco menos interdependentes de seus senhores, que do salário em si – despesa insignificante diante das rendas e cabedais dessa classe abastada.

NOTA:**DA IMAGEM NO ALTAR AO QUARTO COMO ALTAR**

As capelas residenciais do período colonial brasileiro são extenso capítulo da história de nossa Arquitetura. Inseridas no corpo da planta principal ou edificada à parte, são um rico indicativo da antiga sociabilidade, centrada pela Igreja como instituição.

No entanto, essa estreita vinculação, como é evidente, é particularidade das áreas rurais, onde as populações dispersas se agrupam semanalmente para os ofícios religiosos.

As áreas urbanas – já originadas freqüentemente por igrejas, ao redor delas desenvolvidas – contam, além de capelas especiais para grupos sociais bem constituídos, com imponentes matrizes. As casas, portanto, dispensam de ter capelas, restringindo-se a oratórios e capelinhas portáteis.

A religiosidade como que deixa de ser praticada ao nível da sociabilidade e se transfere para a intimidade.

“Melchior era capelão em casa do
conselheiro, que mandara construir alguns

anos antes uma capelinha na chácara, onde gente da vizinhança ouvia missa aos domingos.”(10,I,287)

Como o conselheiro era paulista por parte da mãe, é possível ver aqui uma permanência da capela rural paulista do XVII.

E não há outras referências a capelas, apenas a oratórios – esses, discretos móveis colocados nos quartos e contendo imagens.

“Na alcova dela havia um oratoriozinho de jacarandá, obra talha, de três palmos de altura, com três imagens dentro...”
(10, I, 571)

CONCLUSÕES:

A ARQUITETURA COMO TESTEMUNHO DA SOCIABILIDADE DO SÉCULO XIX

De Norbert Elias (30, 124 e seguintes): “O fato de uma dada classe em uma fase ou outra do desenvolvimento social formar o centro de um processo e, desta forma, fornecer modelos para outras classes, e de que esses modelos sejam difundidos e aceitos pôr elas já presspõe uma situação social e uma estrutura especial da sociedade como um todo, em virtude da qual a um círculo é cometida a função de criar modelos e a outra as de difundi-los e assimilá-los.”

Temos trabalhado desde o início desta pesquisa com a hipótese do espaço como testemunho da sociabilidade. Aqui estudaremos essa inserção visualmente, isto é, comparando plantas – organização espacial interna – e fotografias, olhares da “obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.”(20,I)

É gratificante para os nobres saber que são diferentes dos demais. *A vista do contraste aguça a alegria de viver...*”(47, 207) como se percebe claramente na famosa citação de Santos chegando em casa.

Propomos aqui uma comparação entre modelos de plantas e fotografias, representando as construções estudadas em Machado de Assis. O objetivo é identificar, nessas representações gráficas, de que maneira a Arquitetura testemunha as modificações da sociabilidade durante o século XIX. É preciso ter bem presente que as duas primeiras plantas são modelos e não exemplos.

O aspecto mais marcante da volumetria é ser a casa colonial térrea, seu único plano útil é ao nível da rua. A casa eclética é elevada em um metro e meio ou pouco mais, criando um alto porão. Também é importante observar que a casa colonial se posta no alinhamento da rua – enquanto que a eclética se afasta, no fim do processo, de alguns metros ajardinados.

Em ambos os casos, a área nobre, social, ocupa a frente para a rua – mas a casa colonial abre suas portas diretamente para a via pública; enquanto que a eclética tem acesso mais resguardado, lateral. A primeira corresponde às pequenas cidades do processo colonial, a segunda ao avanço da urbanização do século XIX. O percurso até a porta de entrada é maior, aumentando a distância da rua, aumenta a privacidade.

A casa colonial protege sua privacidade interpondo uma sala de pouco uso entre a rua e as alcovas. A eclética, que já trouxe parte – selecionada – da rua para dentro, protege seus espaços privados interpondo os gabinetes, espaços de sociabilidade controlada. As alcovas coloniais têm apenas a porta de entrada como abertura, os quartos da casa eclética como regra terão janelas para o exterior.

Em ambos os casos, não há menção aos sanitários. Pode-se supor a existência de “casinhas” nos fundos do terreno – inconvenientemente próximas de poços e hortas – ou o uso de urinóis e “tigres”.

Essas, algumas considerações de organização espacial. As diferenças de técnicas construtivas e concepção plástica não se podem fazer se nos ativermos à obra machadiana. O modelo da casa eclética, construído a partir da obra de ficção de Machado de Assis, tem verossimilhança. Não apenas atende aos percursos e episódios vividos pelos personagens, como verificam o que sabemos das casas burguesas do início do período eclético.

Essa reconstituição é um risco assumido: não só para Machado o cenário físico é um plano de fundo difuso – um “fora de foco” para ressaltar os perfis dos personagens – como sua própria reticência em relação ao comportamento erótico reduz a legibilidade da arquitetura dos espaços íntimos.

Para efeito de comparação, usaremos aqui uma crônica de Humberto de Campos (39, 140) escrita em 1924. Os dezesseis anos decorridos desde a morte de Machado, nem o estarmos ladeando o fim da carreira de um com a ascensão de outro excluem que se trate de sociabilidades muito próximas.

“E, erguendo-se, [ela] encaminhou-se para o aposento próximo, que era, exatamente, o seu quarto de vestir. Uma vez ali, sem mesmo encostar a porta que comunicava com a sala, poz-se a tirar, uma a uma, as

peças do vestuário. E estava, já, apenas de camisa, empoando-se diante do espelho alto (...) quando o marido, penetrando na sala, seguiu a direção dos olhos do inglês, e viu que ele tinha os olhos plantados na mulher, através da porta escancarada.”

Humberto de Campos, em sua irreverência, escondida sob o pseudônimo de “Conselheiro XX”, denotava assim uma certa distância prudente em relação à sociedade que se deliciava com suas crônicas anedóticas, de ampla aceitação. E revela um aspecto espacial importante omitido pelo pudor machadiano: o “boudoir” de madame podia abrir diretamente para a sala! Observe-se que não há contradição entre esta informação e a planta proposta a partir de Machado – mas a reticência do nosso autor relativamente às coisas íntimas, leva-nos mesmo a duvidar da existência do “boudoir” ou, pelo menos, da regularidade de seu uso nas casas da burguesia carioca do século XIX. A contenção de Machado, tão próxima no tempo da descontração de Humberto de Campos – especialista em casos picarescos – tenta a entender os dois autores como duas faces de uma mesma moeda, não fossem as duas obras dirigidas a uma mesma sociedade.

Fica evidenciado nessas plantas que as alterações da sociabilidade que estudamos no decorrer deste trabalho são perceptíveis no espaço arquitetônico. A casa colonial é fechada em si mesma, a sala como que isola os espaços centrais da casa – é uma sociabilidade restrita, apesar da porta fronteira e abrindo diretamente para a rua. E a casa eclética, embora afastada dela, abre-se para o espaço público pelas janelas, ao

mesmo tempo que protege suas áreas privadas com os gabinetes: é uma sociabilidade em degradé.

As semelhanças, no entanto, são mais fortes que as diferenças. Evidentemente que a casa eclética é a colonial adaptada à sociabilidade de novos tempos. Houve evidente permanência de soluções espaciais, a par das tradições construtivas.

Não é o que se percebe ao observarmos as duas plantas seguintes: o palácio do Barão de Itamaraty e a residência do cafeicultor paulista Lupércio Teixeira de Camargo. São residências projetadas em função de uma vida social intensa – tudo se organiza ao redor de um espaço central com pé direito duplo para reforçar a monumentalidade da composição espacial. O esquema anterior é invertido: os espaços privados e semi-privados dos quartos no pavimento superior e gabinetes no térreo, contornam o espaço social, como que são periféricos a ele – como se a sociabilidade não precisasse mais ser exibida por impregnar a totalidade do edifício.

Além da densidade ornamental, nas fotografias fica bem clara a semelhança de composição do espaço interno, entre palácio aristocrático e a mansão burguesa. Poderíamos chamar essa organização espacial de “sociabilidade centralizada”, em contraste com a “sociabilidade periférica” do esquema anterior.

Finalmente, comparemos o espaço externo do Palácio Nova Friburgo, da mesma “geração” do Itamaraty, com a residência do

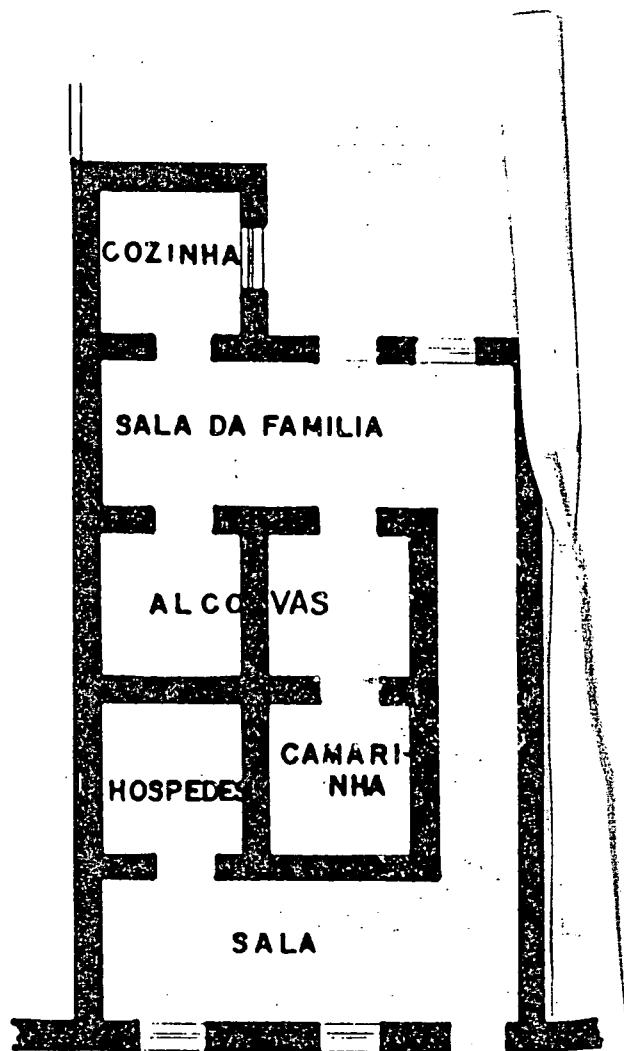
cafeicultor paulista. O primeiro é de uma relativa sobriedade, com proporções e recursos plásticos ainda referidos ao neoclassicismo. O segundo, da fase tardia do Ecletismo, é de uma ostentação cumulativa, sem critério algum, não sendo possível identificar nele as referências.

As biografias consultadas, desses palácios, e citadas nas referências, são parciais e dedicadas aos objetos arquitetônicos em si. No entanto, se os observarmos com vistas a entender as sociabilidades que eles abrigaram, teríamos romances muito interessantes a escrever. Vejamos por exemplo como Medeiros e Albuquerque (83, 135) conta os primeiros dias da República, ainda instalada no Itamaraty:

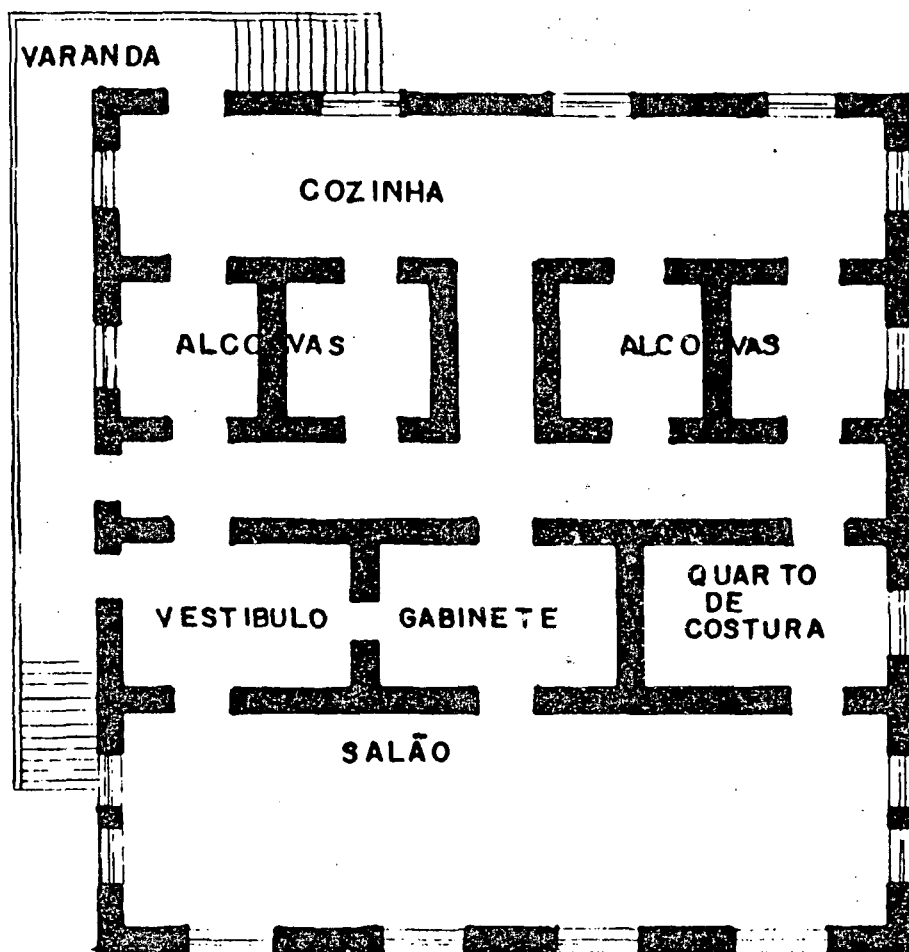
“Esse palácio foi, durante todo o tempo da revolta [da Armada] um ponto mais curioso. Pode-se dizer que ele funcionava ao mesmo tempo como repartição pública e como clube político. Nas salas da frente, havia sempre uma multidão de oficiais e outras pessoas, conversando (...) Sabia-se que, lá nos fundos, em lugar pouco acessível, estava o Marechal [Floriano] trabalhando. Mas a grande maioria ficava na parte fronteira do edifício, conversando. O pior é que, na meia desorganização que então havia, havia quem conseguisse coisas espantosas.”

Na verdade, o mais espantoso é o que o autor nos conta sem querer: em pouco anos, houve a inversão das sociabilidades abrigadas pelo palácio: de ostentação aristocrática/burguesa, passou a clube republicano/militaresco; da sofisticação cortesã dos saraus burgueses, às vicissitudes de repartição pública.

Mais adiante, com o crescimento explosivo da cidade, também os bairros aristocráticos/burgueses são assimilados pelo centro urbano, e as “villas” conhecem a metamorfose em cortiço. Então sim descem o último degrau da sociabilidade urbana – a seguir vem a demolição para fins especulativos. (95, 103)



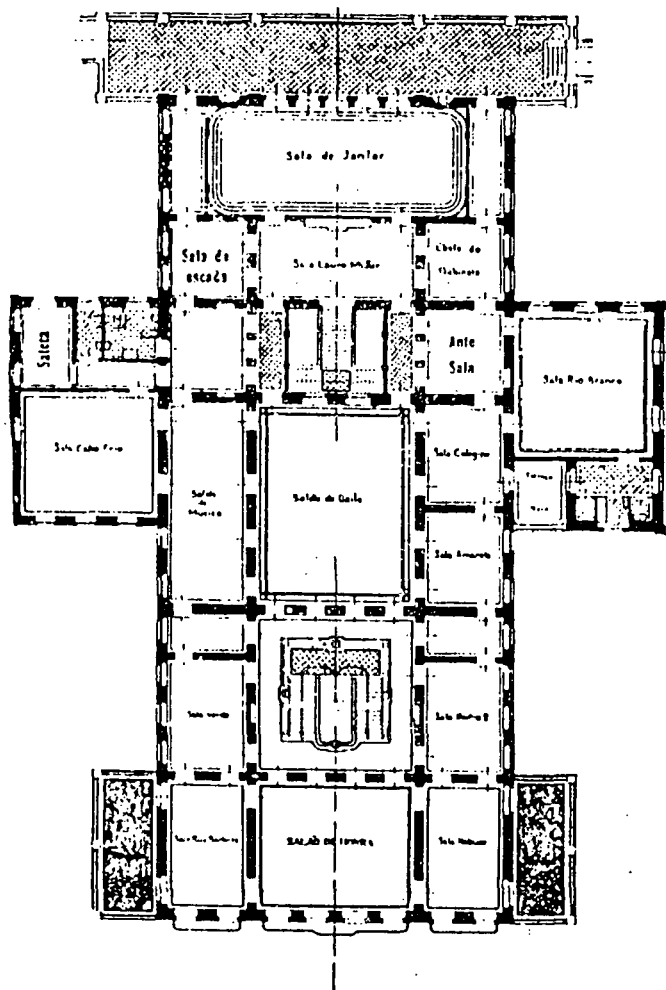
ESQUEMA DE PLANTA DE CASA COLONIAL
SEGUNDO NESTOR GOULART REIS FILHO (71)
A SOCIABILIDADE FOI À MISSA NA MATRIZ
DESENHO MARIALBA R.G. IMAGUIRE



ESQUEMA DE CASA BURGUESA DO PERÍDO ECLÉTICO
SEGUNDO A OBRA DE FICÇÃO DE MACHADO DE ASSIS
OS BURGUESES TRAZEM A SOCIABILIDADE PARA CASA
DESENHO MARIALBA R.G. IMAGUIRE

PALACIO ITAMARATY

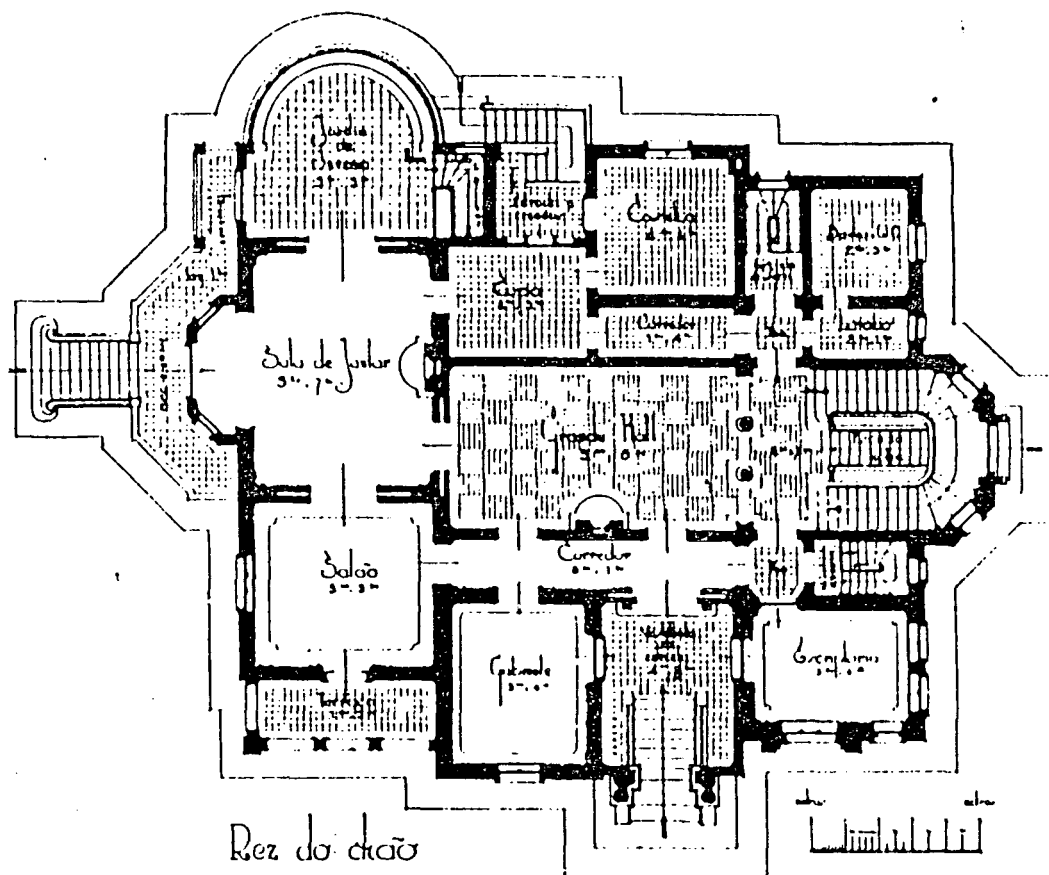
1933



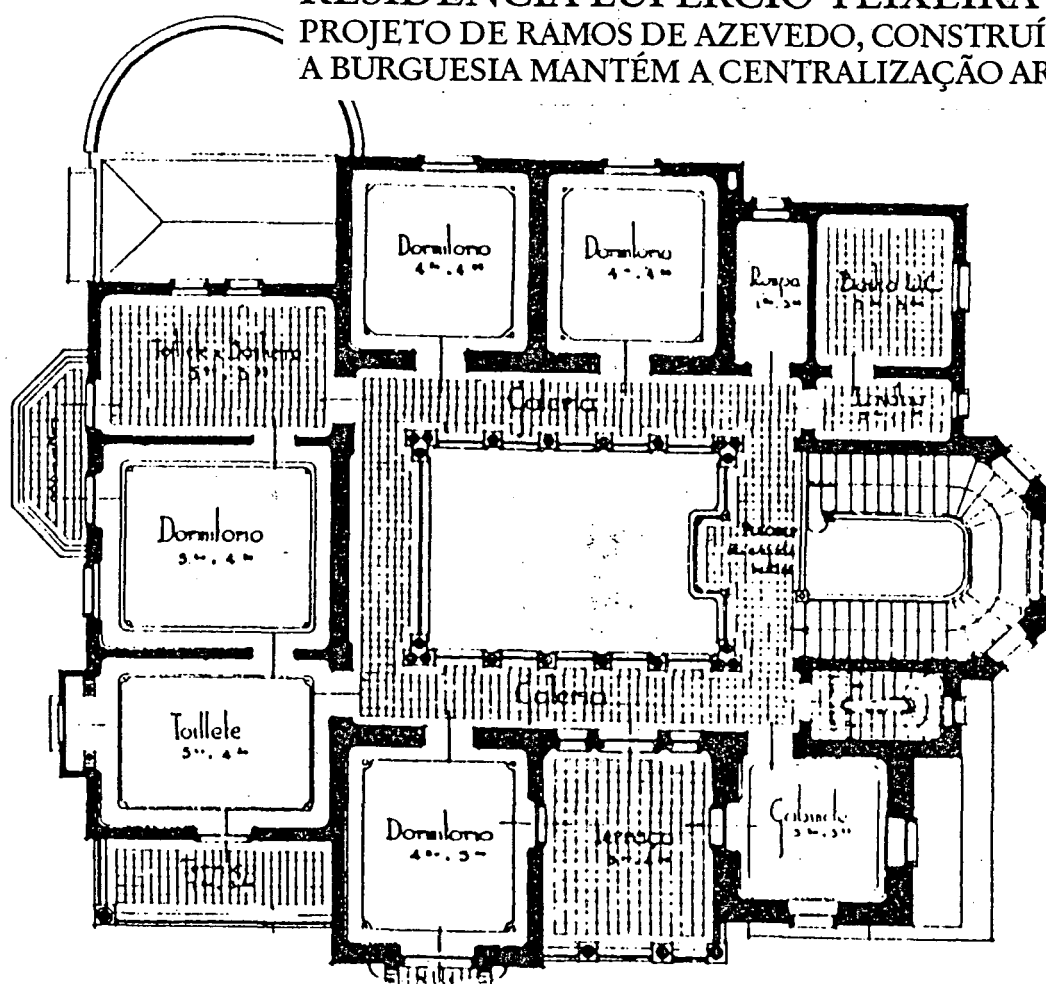
12 ANDAIR

ESCALA

**O PALÁCIO DO BARÃO DE ITAMARATY
CONSTRUÍDO EM 1851, SEU ANDAR SUPERIOR EM 1933 (70)
A ARISTOCRACIA CENTRALIZA A SOCIABILIDADE**

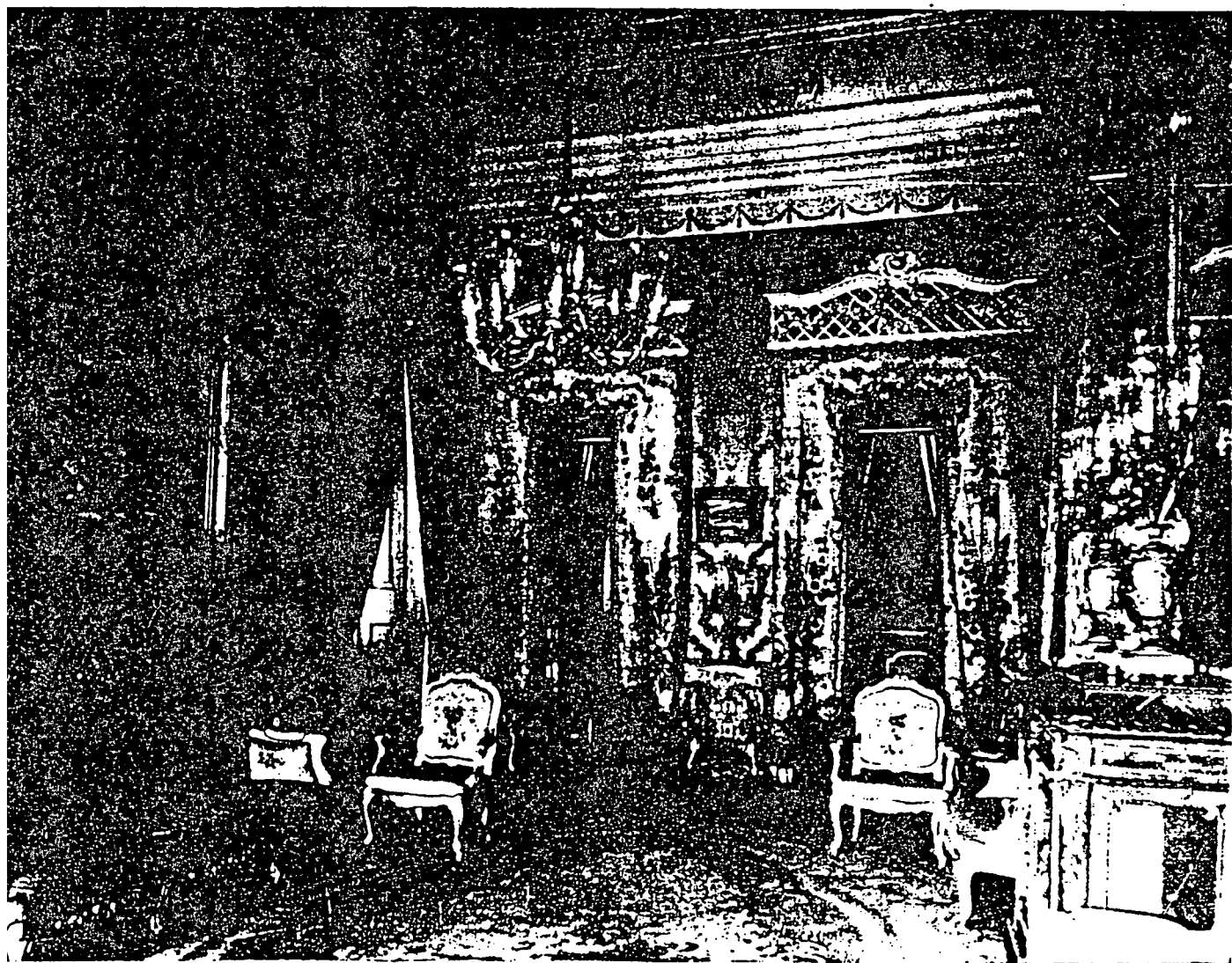


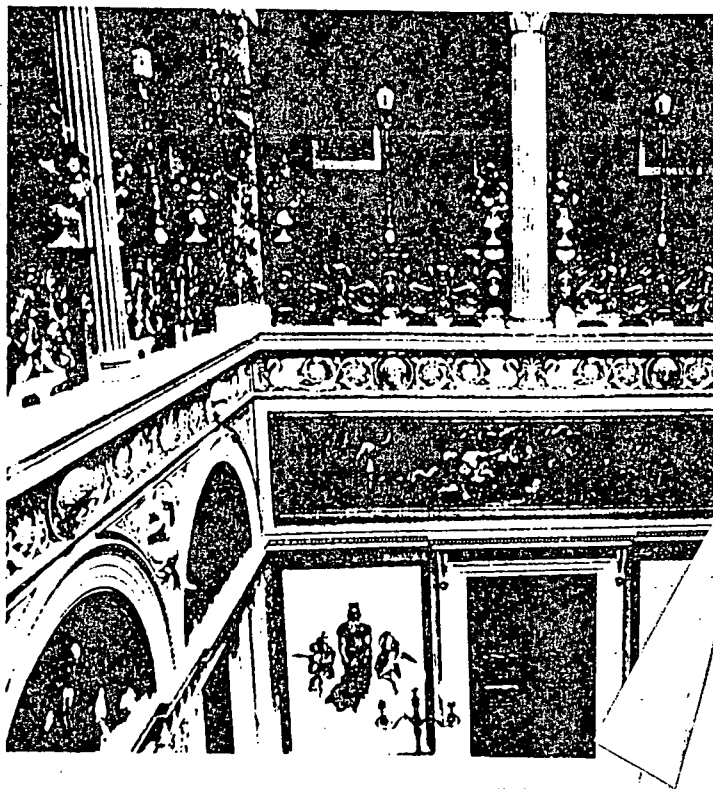
RESIDÊNCIA LUPÉRCIO TEIXEIRA DE CAMARGO
 PROJETO DE RAMOS DE AZEVEDO, CONSTRUÍDA EM 1929
 A BURGUESIA MANTÉM A CENTRALIZAÇÃO ARISTOCRÁTICA



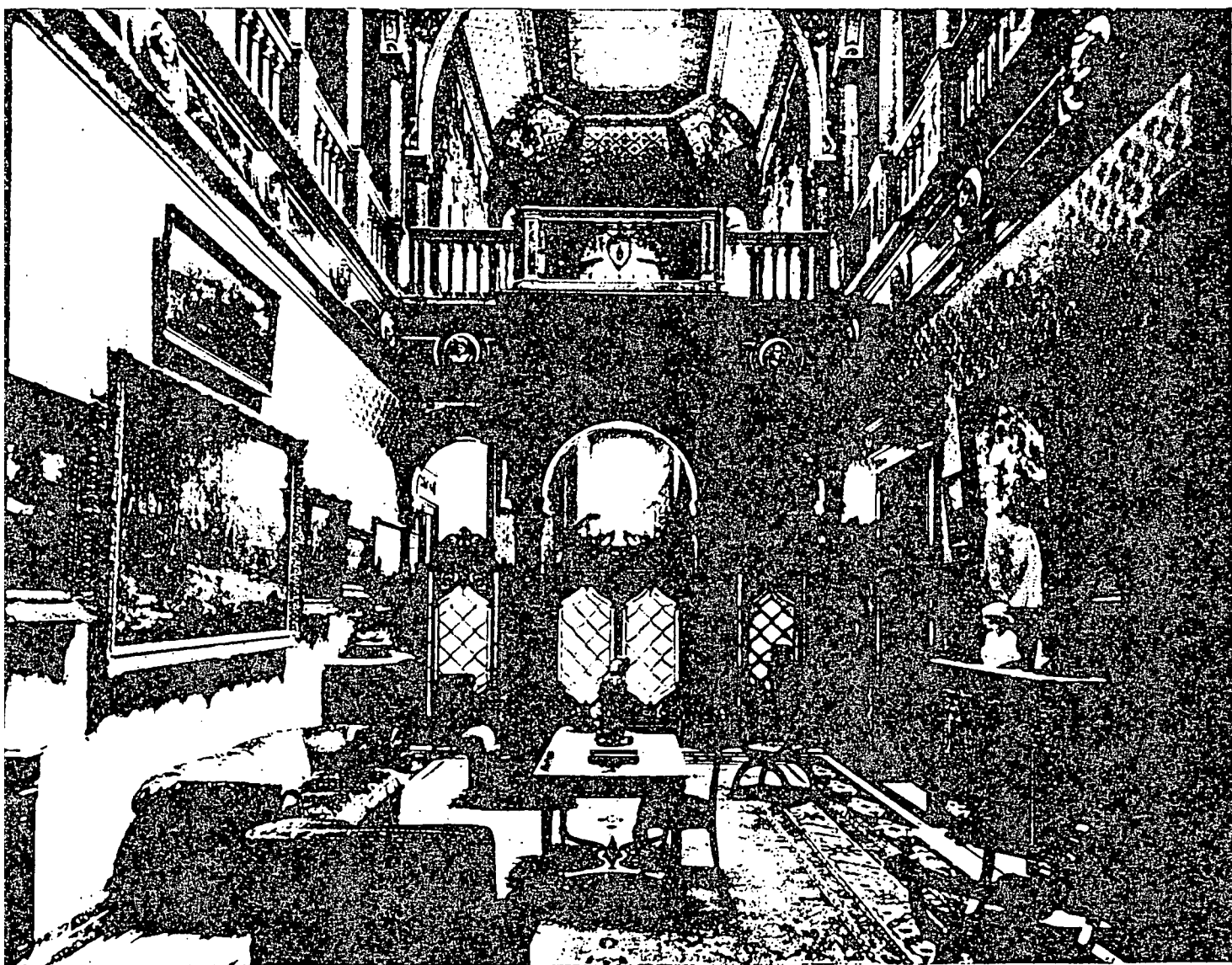


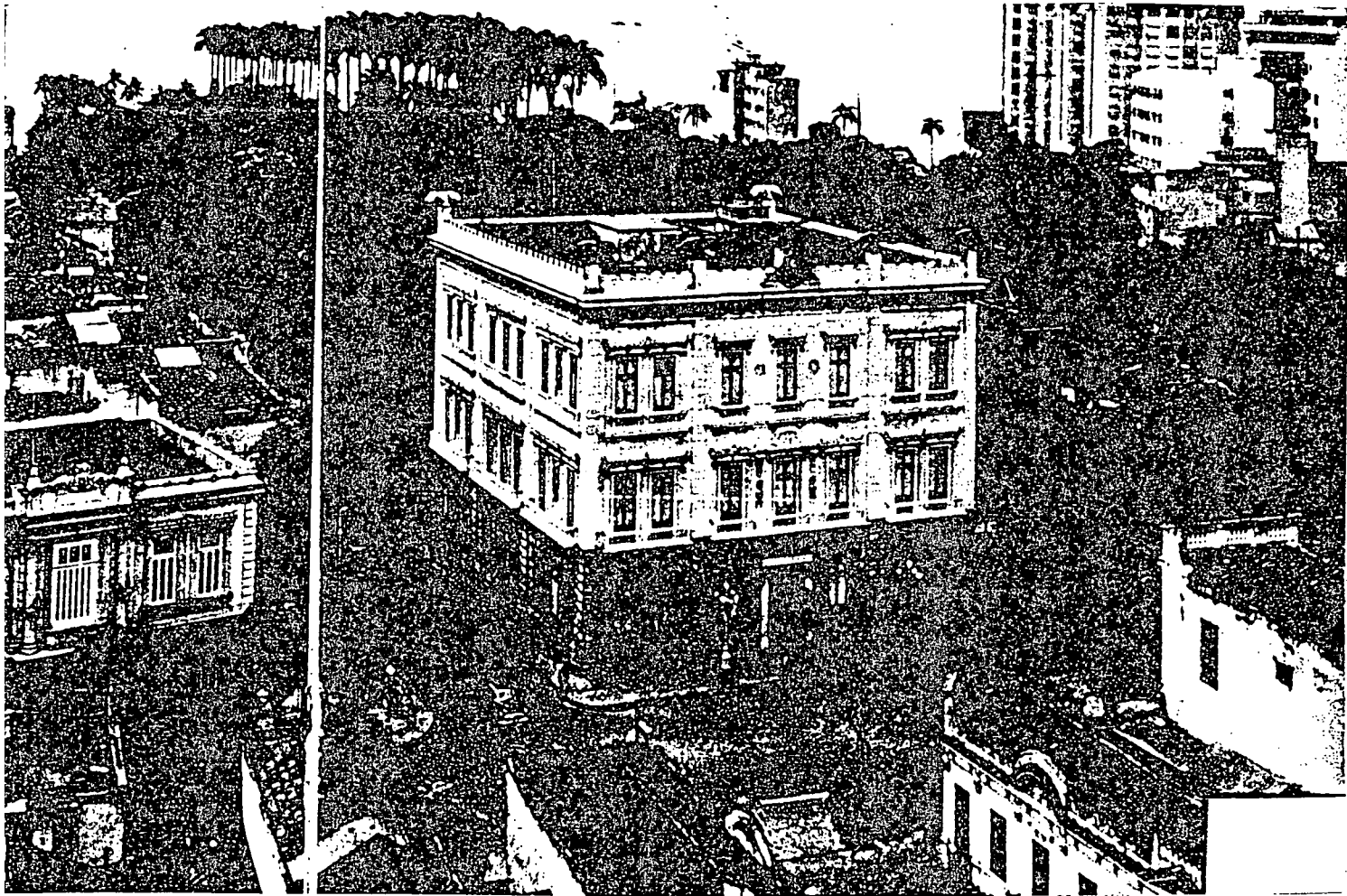
O PALÁCIO NOVA FRIBURGO E O ITAMARATY
HOMOGENEIDADE NA DENSIDADE ORNAMENTAL



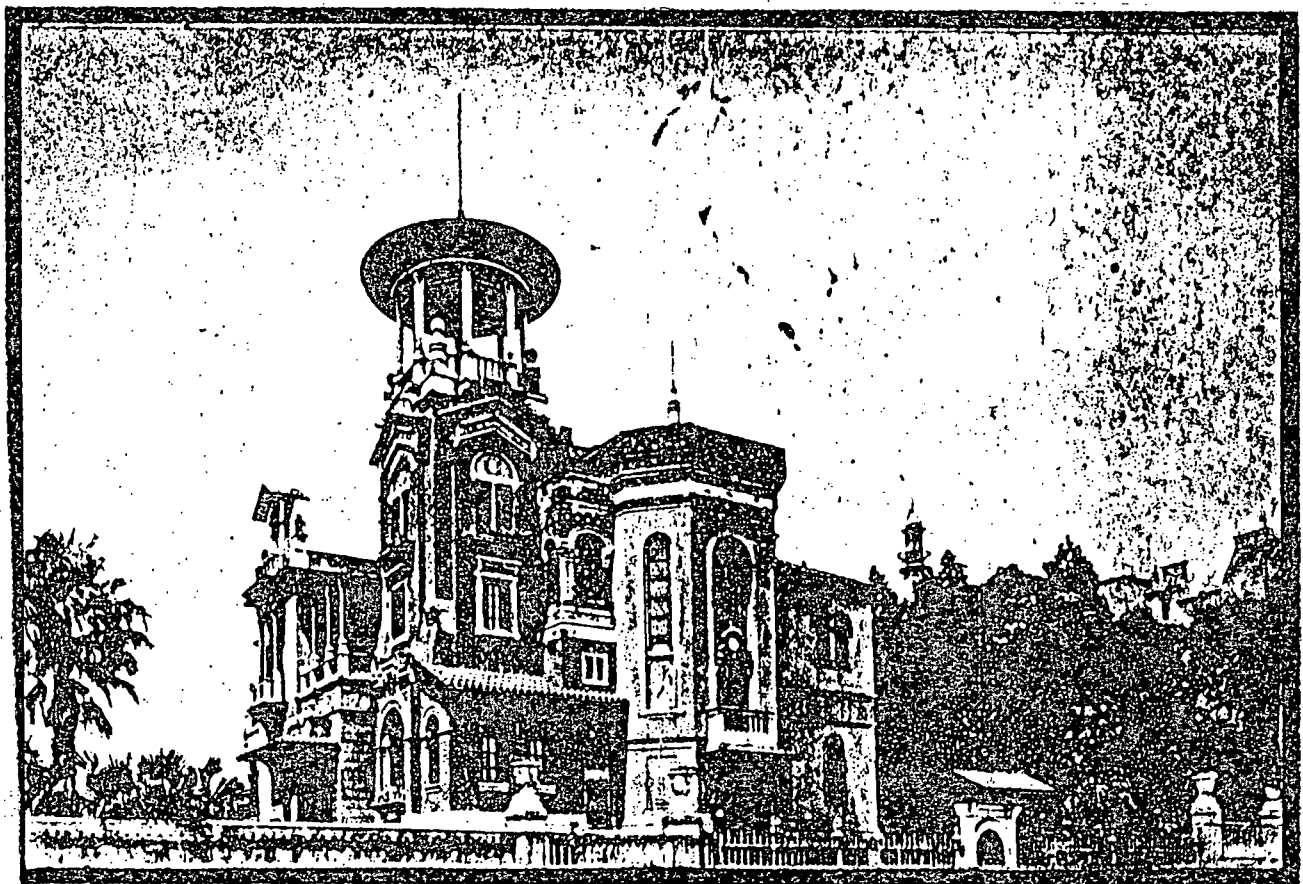


O PALÁCIO NOVA FRIBURGO E A CASA DO CAFEICULTOR
A MONUMENTALIZAÇÃO DA SOCIABILIDADE





O PALÁCIO NOVA FRIBURGO E A CASA DO CAFEICULTOR
A CORRESPONDÊNCIA ENTRE OS ESPAÇOS INTERNOS E EXTERNOS



CONCLUSÕES

“Conclusão: de concluir; resultado final; consequência; termo; epílogo; ilação; dedução.” (110)

O desejo de modernidade, explícito, é associado a outros fatores, que o mascaram parcialmente, para forçar caminho através do estabelecido, rumo a uma renovação.

Qualquer momento, qualquer formulação na História da Arte, sofre um desgaste na razão direta de sua afirmação: o muito uso configura abuso e cansaço, há o esgotamento das possibilidades de originalidade com o vocabulário estabelecido. Cria-se a necessidade de encontrar originalidade dentro da modernidade pelo exagero do que está vigente. A maximização das formulações barrocas foi o Rococó – e é evidente que essa vertente também se esgota de maneira ainda mais rápida e irreversível.

Paralelamente, houve a superação cultural e tecnológica à qual estava condicionada a fase vigente; os avanços em outras áreas, forçam primeiro a atualização das adjacentes, adiante afeta as que não pareciam

relacionadas com ela, mesmo distantemente. Em seus extremos, o processo renovador atinge todo o conhecimento humano, e é parte do que Norbert Elias chama de “processo civilizador”. (47)

Alguns momentos culturais são tão poderosos e ricos que, mesmo superados, permanecem imanescentes: é o caso da civilização clássica grega. Ocorre então que uma classe social ascendente, em busca de legitimação, resgate essa cultura : a modernidade surgirá a cavaleiro da história.

A exaustão do Barroco por si só já sugere uma estética menos intuitiva e emocional, mais racionalizada e mais sóbria – e o classicismo, que se revelara fórmula eficiente no Renascimento, parece então uma opção evidente. Nesse sentido, a “História da Arte” de Winkelman, e o entusiasmo pelas descobertas arqueológicas, principalmente Herculano e Pompéia, vão ser fatores que alargam a passagem para a formulação de Neoclassicismo.

No entanto, embora a relação de tempo seja diversa, há mais distancia tecnológica entre o XVIII e o Renascimento, que entre este e a Antiguidade. Portanto, é principalmente o patrocínio burguês que produzirá o novo momento moderno.

Essa segunda retomada dos cânones clássicos se faz num momento de renovação profunda sob a égide de uma classe social que tomou o poder pela revolução e precisa legitimar e ostentar seu poder.

Mas, não possuindo os séculos de mecenato e convivência com artistas e pensadores da alijada aristocracia; nem se produzindo na época os

grandes talentos originais que foram a marca da Renascença – e que houvessem sido capazes de obras afirmadoras – as opções burguesas são inseguras e transitórias. Ao resgate do classicismo, segue-se o do gótico; e mais tarde outras opções por formulários estilísticos, cuja rápida sucessão atende os desejos de uma modernidade articulada pelos mercados de consumo dos burgueses.

Na busca talvez inconsciente de sua modernidade específica, bem como na mencionada tentativa de legitimação, as Luzes remanescentes e o cientificismo dão lugar a uma falsa erudição que vai ser uma das marcas mais patentes da Arquitetura do século XIX e de toda a civilização burguesa.

A rápida sucessão de estilos resgatados, se por um lado enseja a sedimentação de uma erudição arquitetônica autêntica, por outro tem resultado inverso: no falseamento dos materiais, indicativo do descompasso entre tecnologia e padrão estético; a rejeição dos novos materiais numa primeira fase.

Valoriza-se o projeto enquanto formulação prévia da edificação a ser construída – mas para nada ou quase nada, os revivalismos fecham as portas à criatividade dos artistas. Donde Argan afirmar, do arquiteto e do artista do XIX, que é um burguês que rejeita a burguesia. (8,17)

A ânsia pela modernidade na construção procura assimilar tudo o que ingressa no mercado – misturando e sobrepondo coisas diferentes, raramente compatíveis, no sincretismo arquitetônico do período que será

chamado – em analogia ao pensamento positivista – “ecclético”, isto é, aberto a todas as formulações preexistentes.

Pela falta de critérios válidos, pela falsa erudição, pela mistura – esvaziavam-se os “estilos” como tais, em favor de uma acumulação de formas e ornamentos inócua, inconsistente, decorativa e no entanto, ao gosto burguês, de sua mentalidade e de sua modernidade. Com tudo o que se possa alegar, negando ao Ecletismo um lugar entre os grandes momentos da História da Arquitetura – sua representatividade, em relação à classe social que o gerou, é inegável.

Na Arquitetura, a todo espaço externo, corresponde um interior que lhe é equivalente. E o interior burguês do XIX corresponde em tudo ao exterior, valorizando mais a quantidade e o acúmulo que o conforto e o senso estético.

Citemos novamente Walter Benjamim:

“O interior burguês dos anos 60 até 90, com seus gigantescos aparadores transbordantes de objetos entalhados; os cantos sem sol onde se ergue a palmeira; o balcão que a balaustrada fortifica e os longos corredores com a cantante chama de gás; torna-se adequado como moradia unicamente para o cadáver.” (20,II,15)

No Brasil, o processo tem nuances próprias. O alvará régio de 1785, desautorizando as manufaturas, caduca com a chegada da Família Real portuguesa, sem no entanto deflagrar um processo produtivo de monta – mesmo porque persiste a escravidão. A burguesia brasileira formar-se-á então a partir da aristocracia agrária, com base econômica no processo de importação/exportação.

Essas características serão a base constitutiva da cultura do XIX: o Brasil é um Império a beira-mar, à espera da modernidade que desembarca dos navios europeus – e o Rio de Janeiro é a capital desse império.

Ao comerciante não importa o processo produtivo, nem as relações de trabalho – donde o redondo fracasso das iniciativas de Mauá. Mesmo as inovações arquitetônicas trazidas pela Missão Francesa têm assimilação lenta e apenas parcial, preconizando uma modernidade para a qual não existe suporte. Somente as formulações estéticas poderão ser aceitas e o são.

Assim se instala a modernidade arquitetônica e artística brasileira e burguesa: com um punhado de fórmulas estéticas, reproduzidas mecanicamente. Sendo produto de importação – o estilo da moda vem com os materiais, nos porões de carga dos navios – rege-se pelas leis de mercado.

Diz Roberto Schwarz ter sido uma herança inevitável do colonialismo (113,22): “Para as artes, no caso, a solução parece mais fácil, pois sempre houve modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou

devorar estas maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos.”

E mais adiante: “...a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência.”

Portanto, enquanto na Europa se assiste a uma seqüência de revivalismos, a partir de um desejo de legitimação – o nosso processo é de simples cópia, imitação. Na medida em que os filhos dos burgueses podem embarcar para passear e estudar na Europa – trarão também na bagagem de retorno, entre souvenirs, reminiscências para apor à modernidade... Raros são os personagens de Machado que não estiveram na Europa ou, pelo menos, não sonharam com isso. E nunca é Arquitetura que se vai estudar na Velho Continente, mas Direito – tão de gosto das elites verborrágicas cariocas e brasileiras; do clima de politicagem cortesã. Ou então, para apreensão da família, vai-se estudar pintura... É apenas mais um dos fatores de inconsistência do período. Mesmo algumas iniciativas mais lúcidas – como a instalação dos “Liceus de Artes e Ofícios” nas capitais das províncias – só vão produzir resultados a longo prazo.

Se os arquitetos europeus do período estão se dedicando ao resgate de antigas e prestigiosas arquiteturas, nossas construções têm como critério reformular o resgate das ditas antigas e prestigiosas arquiteturas: não pode dar certo, mesmo no contexto de uma modernidade toda construída de inconsistências do mesmo gênero.

Tão pouco dará certo na pintura e na escultura; somente a literatura do XIX terá, graças a Machado de Assis, um expoente extrapolando do contexto de mediocridade criativa.

Uma nova modernidade – talvez a única modernidade consciente de si mesma (64) começa a tomar corpo a partir de John Ruskin e William Morris indo resultar no Art-nouveau e, mais à frente, no Art-déco. São ocorrências da virada do século e que representarão abertura do caminho para o Modernismo. Walter Benjamin:

“Deve-se entender o Art-nouveau como a segunda tentativa de a arte se entender com a técnica. A primeira foi o realismo.” (20)

No entanto, no processo cultural brasileiro, é a sequência da importação de modismos. Na historiografia arquitetônica brasileira, sempre houve a tendência a considerar o Ecletismo como uma ocorrência entre o Neoclássico e o Art-nouveau – só muito recentemente se chegou à compreensão de que todo o período, regido pela mesma mentalidade tem coerência – no mínimo, a da sua inconsistência – para ser entendido como um todo.

Diz Lúcio Costa:

[No início dos anos trinta] “Eu era procurado por pessoas desejosas de morar em casas “de estilo”, estilos ingleses – elisabetano ou tudor – franceses – dos luizes ao basco e normando -, e ainda “missões”, ou “colonial”,

- contrafações que, depois de meu batismo contemporâneo, já não conseguia perpetrar.”
(42,81)

Com o aporte da estética Art-nouveau, a cavaleiro de sua consciência moderna, o Ecletismo brasileiro entra em sua fase terminal. Distante já de sua relativa sobriedade da fase inicial, entra no desvario formal que mencionam os autores que tratam da paisagem urbana do período.

Em São Paulo, o novo-riquismo cafeeiro torna o fenômeno mais escandaloso que na Corte:

“São Paulo é uma batida arquitetônica. Tem todos os estilos possíveis e impossíveis. E todos eles brigando com o ambiente. Quer os edifícios públicos quer as casas particulares aberram do solo em que se levantam. A cidade tem assim um arzinho de exposição internacional.” (apud 48)

No entanto, como ficou dito, o Art-nouveau tinha consciência plena de sua modernidade – o que significou um compromisso com os novos materiais, principalmente ferro, vidro e concreto que enfim deixam a Engenharia nascente e ingressam na Arquitetura.

Aqui talvez se devesse tentar elucidar a presença do Positivismo e do Ecletismo filosófico: “O Ecletismo propunha a todos os sistemas um tratado de paz.” (40,87) É onde ele autoriza os arquitetos a pensar ecleticamente, Machado faz a caricatura do ecletismo filosófico com o “Humanitismo” de Quincas Borba.

O primeiro momento de sensatez ocorre, já avançado o século XX, com o Neocolonial – que embora também propondo um resgate, tem ao menos o cunho nacionalista. E assim como, um século antes o ato de vontade burguesa de Dom João VI abriu a modernidade eclética; vai ser um ato de vontade que abrirá caminho para o Modernismo, na atuação de Lucio Costa. Tendo ele mesmo praticado a arquitetura eclética, compreende sua exaustão e vai buscar, nas vanguardas européias, a renovação.

Assim, não é de todo exato dizer que o Modernismo empurrou o Ecletismo para fora do cenário: em grande parte, ocupou o vácuo que ele deixara ao esgotar-se. A essa altura, sente-se que há uma linha evolutiva iniciada no Paleolítico – à qual as diferentes épocas, com suas tecnologias, tendências artísticas e mais todo o vasto complexo das idéias vão crescendo e se modificando. Talvez essa linha seja o Processo Civilizador – e talvez seja uma linha ilusória e virtual

Diz Yan Watt que “o mundo do romance é essencialmente o mundo da cidade moderna; ambos apresentam uma visão da vida em que o indivíduo se volta para as relações privadas e pessoais porque já não pode ter uma comunhão maior com a Natureza.” (125,161)

Machado se enquadra integralmente nessa idéia: raramente a Natureza comparece em seus textos com uma chuva, uma planta, um animal. Ao contrário, a Natureza é que é humanizada : como o canário que conta sua idéia do mundo ou Quincas Borba – o cachorro cuja semelhança com o homônimo humano é tal que, em algumas passagens, é preciso explicação do autor para entendermos de quem se trata.

O centro da narrativa machadiana – e que a toma toda – é o perfil dos personagens, as relações entre eles e a sociedade. As relações formais são secundárias – motivo pelo qual também os personagens masculinos são periféricos. As personagens femininas dominam a cena, a casa é seu território. É claro que já foi rompida a clausura colonial, é-lhes possível e decente passear – principalmente se na Rua do Ouvidor ou outros locais cheios de gente.

E “é quase impossível recordar e manter os bons costumes numa população amontoada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante dos olhos de ninguém.” (apud 20) Assim, embora não estejam exilados nos subúrbios burgueses, as personagens femininas têm aí seu palco de atuação.

Dentro da vida urbana, os subúrbios representam uma alternativa em relação às densas zonas centrais. A privacidade possível nos subúrbios é do gênero feminino, favorecida pelas mansões e pela possibilidade de troca de correspondência, pela qual pode haver relacionamento entre as pessoas sem sair de casa e do domínio do privado.

Houve mesmo romances que se estruturaram inteiramente sobre a troca de correspondência. (67)

“O romance requer uma visão do mundo centrada nas relações sociais entre indivíduos,”(125) e o cenário evidente dessa sociabilidade é o interior eclético e burguês.

E no interior doméstico e burguês se passa a quase totalidade da ação machadiana. Significativamente, na medida em que nos aproximamos da esfera mais íntima, de fora para dentro, as referências vão se tornando mais numerosas. A maior parte das cenas ocorre nas salas/salões e áreas de sociabilidade privatizada. São frequentes nos gabinetes, áreas de privacidade socializável (ou sociabilizável?). E finalmente, os desfechos dramáticos ocorrem nos quartos – locais de privacidade inexpugnável.

Parece não haver alternativa senão entender como “sala” o espaço social e como “salão” o seu uso – ou a instituição que centraliza a sociabilidade burguesa.

Tal como o espaço externo, o interno se caracteriza pela densidade ornamental antes de mais nada – a quantidade que “não deixa espaço para o precioso” (20,II,242). Ou então o precioso se desfuncionaliza e se perde no caos. Machado é incisivo e irônico na descrição das salas: importa repassar as idéias associadas à riqueza (quantidade), modernidade (sobreposição sobre estratos anteriores) e cosmopolitismo (importação). O ambiente resultante é de uma erudição artificial, “fake” – o Ecletismo inaugura a “Era do Kitsch”, na qual o

modernismo é um hiato. A sociabilidade correspondente não é diferente : importa a roupa feminina, para a qual há um código preciso; e a música que tem principalmente uma conotação lúdica. Joga-se, conversa-se : mas não se constitui uma sociedade durável de cultores da literatura, como ocorreu na França de onde tudo se copia.

Não é que não tenham existido ou que não tenham sido importantes : simplesmente, sua presença não tem uma sociabilidade comparável à dos salões burgueses. Machado, escritor reconhecido e estimado, freqüentador da comunidade literária, não menciona salões literários.

Se no espaço social brilham as mulheres, a meia intimidade dos gabinetes pertence aos homens. São os locais da privacidade sociabilizável, redutos de masculinidade na casa feminina. O cenário é de secretárias depositárias da documentação familiar – “Helena” começa com a busca do testamento do Conselheiro Vale na secretária do gabinete. Há ainda estantes com livros , objetos vários e móveis para repouso. É o local de trabalho projetado para dentro do privado, de fumar , de falar das mulheres, das conversas “entre cavalheiros”.

E assim como não há um impedimento formal quanto à presença de mulheres nos gabinetes – o espaço apenas é respeitado como reduto masculino no complexo essencialmente feminino da casa – também nos quartos raramente ocorre uma ação masculina importante : a privacidade última, portanto, também é feminina.

Sabemos que o espaço íntimo era tão denso quanto o social – mas não é assim que ele aparece em Machado, que como se abstém de uma intrusão maledicente na privacidade de seus burgueses. Somente o funcional à narração é mencionado; os móveis e objetos que não precisariam ser mencionados para adivinharmos sua existência. Fica-se mesmo com uma sensação de vazio do espaço físico, um despojamento que não deve ter existido.

Se, como diz Norbert Elias (47,185) é no século XIX que chega ao limite a “reserva e o autocontrole”, Machado é exemplar nessa reserva – donde os raríssimos casos de sexualidade explicitável serem expelidos para longe da casa.

CONCLUSÕES:

O ALBARDEIRO QUE AMAVA AS PEDRAS

“Albardeiro: fabricante de albardas;
alfaiate imperfeito no trabalho.

Albarda: sela grande e grosseira de
bestas de carga. Casaco mal feito.” (110)

Insisto na comparação, que não é nova mas é metodologicamente interessante. Enquanto em Eça de Queiroz a Arquitetura é personagem, em Machado é tênue pano de fundo; desaparecendo mesmo em certos momentos, conforme foi visto. É possível traçar toda a história da Arquitetura em Portugal através do romance queirosiano: desde a Idade média, com a “Ilustre Casa de Ramires” até o Ecletismo, com os sobrados Ecléticos de “Os Maias” e do “Crime da Rua das Flores”. (104)

Não apenas no que diz respeito à arquitetura, mas na maioria dos aspectos intervenientes no romance, os painéis pintados por Eça são

mais precisos que os da obra machadiana. A este, parecem só interessar os perfis psicológicos dos personagens – e tudo o mais é guarnição. Nesse particular, o mestre brasileiro leva a melhor sobre o português.

No entanto, é precisamente por isso que o romance enquanto gênero burguês é tão burguês em Machado : o indivíduo é o centro e a razão de ser das coisas, tudo orbita ao seu redor.

E talvez em nenhum momento, mais que em “O Alienista”, Machado explora a importância da casa na vida do personagem.

“Acabava de construir uma casa suntuosa. Só a casa bastava para deter e chamar atenção de toda gente; mas havia mais, - a mobília, que ele mandara vir da Hungria e da Holanda, segundo contava, e que se podia ver do lado de fora, porque as janelas viviam abertas, - e o jardim, que era uma obra prima de arte e de gosto. Este homem, que havia enriquecido no comércio de albardas, tinha tido sempre o sonho de uma casa magnífica, jardim pomposo, mobília rara.” (10, II, 264)

Machado isola habilmente os dois momentos da paixão do personagem:

-pela manhã, Mateus contempla a casa, do jardim . Os vizinhos troçam dele por trás, com evidente despeito da riqueza recém adquirida, simbolizada pela casa. Torna o personagem simpático ao leitor;

-mas à tarde, Mateus exhibe-se emoldurado pela casa, tornando-se, mais que ingênuo, pretensioso. Torna-se então antipático, e damos boa razão ao Alienista, quando o tranca no manicômio.

É uma página literariamente brilhante, mas, tipicamente do autor, reveste tudo de adjetivos e nada fica descrito senão o personagem.

“OBRA COMPLETA” DE MACHADO DE ASSIS

Volume I: Ressurreição	115
A mão e a luva	197
Helena	271
Iaiá Garcia	391
Memórias póstumas de Brás Cubas	511
Quincas Borba	641
Dom Casmurro	807
Esaú e Jacó	945
Memorial de Aires	1095

Volume II: Contos fluminenses	25
História da meia-noite	159
Papéis avulsos	251
Histórias sem data	367
Várias histórias	475
Páginas recolhidas	575
Relíquias de casa velha	657
Outros contos	736

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 001 - ABDALA JUNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Tempos da literatura brasileira**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- 002 - ALENCAR, José de. **A pena de ouro**. São Paulo: Clube do Livro, 1970.
- 003 - ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Campinas: Pontes, 1990.
- 004 - ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- 005 - ALMEIDA, Cícero Antonio F. **Catete, memórias de um palácio**. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.
- 006 - ANDRADE, Mario de. **Modinhas imperiais**. São Paulo: Martins, 1964.
- 007 - ANTOLOGIA. **Amos e sexualidade no Ocidente**. Porto Alegre: L & PM, 1992.
- 008 - ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- 009 - ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins, 1992.
- 010 - ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- 011 - **Atlas zur musik**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.
- 012 - AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1944.
- 013 - AZEVEDO, Ramos de. **Residência do sr. Lupércio Teixeira de Camargo. Architectura & Construcções**. São Paulo, V.I,n.5, dez 1929.
- 014 - BARATA, Mário. **Século XIX. Transição e início do século XX**. In: ZANINI, Walter. **História da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.
- 015 - BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte, memória histórica e descritiva**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.
- 016 - BAZIN, Germain. **História da Arte**. Lisboa: Martins, 1976.
- 017 - BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 volumes. (Original francês de 1956)
- 018 - BAZIN, Germain. **O Aleijadinho**. Rio de Janeiro: Record, 1971. (Original francês de 1963)
- 019 - BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura moderna**. São Paulo:

Perspectiva, 1976.

- 020 - BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- 021 - BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIX ème siècle. Paris: Cerf, 1993.
- 022 - BLAKE, Peter. Os grandes arquitetos. São Paulo: Record, 1966.
- 023 - BLUM, Stella. Victorian fashions and costumes from Harper's Bazar 1867/1898. Mineola: Dover, 1974.
- 024 - BOLOGNE, Jean-Claude. História do pudor. Rio de Janeiro: Elfos, 1990.
- 025 - BRENNA, Giovanna Rosso del. O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Rio de Janeiro: Index, 1985.
- 026 - BRUAND, Yves. Arquitetura contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- 027 - BRUGGER, Walter. Dicionário de filosofia. São Paulo: EPU, 1977.
- 028 - FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- 029 - CAMPOS, Humberto de. Memórias inacabadas. Rio de Janeiro: Jackson, 1941.
- 030 - CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1965.
- 031 - CARELLI, Mario; LIMA, Ivan. Brasil - França: cinco séculos de sedução. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- 032 - CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. A vida de Carlos Gomes. [s.l.]: A Noite, 1935.
- 033 - CASTRO, Ruy. Chega de saudade; a história e as histórias da Bossa-Nova. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- 034 - CAUX, Georges Etienne de. Viagem ao Brasil - 1896. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura UMG, 1964.
- 035 - CHALOUN, Sidney ; PEREIRA, Leonardo Affonso. A história contada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- 036 - CHRISTOPHERSEN, Alejandro. Um pouco de conversa fiada com um modernista. In: Architectura & Construções, São Paulo: V.1, n.5, dez 1929.
- 037 - CLIFFORD, Derek. Los jardines; historia, trazado, arte. Madrid: IEAL, 1970.
- 038 - CONSELHEIRO XX [Humberto de Campos]. A funda de Davis. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1924.
- 039 - CONSELHEIRO XX [Humberto de Campos]. Pombos de Mahomet. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1925.
- 040 - COSTA, João Cruz. História das idéias no Brasil. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.
- 041 - COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura. In: _ . Sobre arquitetura.

Porto Alegre: CEUA, 1962.

- 042 - COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- 043 - CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- 044 - DANTAS, Julio. **Mulheres**. Porto: Chardron, 1917.
- 045 - DELSON, Roberta Marx. **Novas vilas para o Brasil- Colônia**. Brasília: Alva-Ciord, 1997.
- 046 - ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- 047 - ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- 048 - FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987.
- 049 - FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- 050 - FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.
- 051 - FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- 052 - FREYRE, Gilberto. **Um engenheiro francês no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.
- 053 - FREYRE, Gilberto. **Oh de casa !** Recife: IJNPS/Artenova, 1979.
- 054 - FREYRE, Gilberto. **A casa brasileira**. Rio de Janeiro: Grifo, 1971.
- 055 - GAY, Peter. **A experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- 056 - GOMBRICH, E.M. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara | Koogan, 1993.
- 057 - GUASTINI, Mario. **A hora futurista que passou**. São Paulo: [s.n.], 1926.
- 058 - GUERRAND, Georges-Henri. **Espaços privados**. In: ARIÈS, Philippe ; DUBY, Georges. **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- 059 - GUILLÉN, Diego Gracia et al. **História do medicamento**. Rio de Janeiro: Glaxo do Brasil, 1993.
- 060 - HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma, a modernidade na selva**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- 061 - HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- 062 - HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- 063 - IMAGUIRE JUNIOR, Key. **A arquitetura como documento social**. Curitiba: 1992. (Inédito)
- 064 - KARL, Frederick. **O moderno e o modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

- 065 - KÖHLER, Carl. A history of costume. New York: Dover: 1963.
- 066 - KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. A casa e a trastaria. Campinas: 1994. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- 067 - LACLOS, Choderlos de. As relações perigosas. São Paulo: Abril, 1971.
- 068 - LADEIRA, Maria Elisa. Uma aldeia Timbira. In: NOVAES, Sylvia Cayubi. Habitações indígenas. São Paulo: Nobel, 1983.
- 069 - LANGE, Francisco Kurt. A música erudita na Regência e no Império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. História geral da civilização brasileira.. São Paulo: Difel, 1969.
- 070 - LEÃO FILHO, J. de Souza. Palácio Itamaraty: resenha histórica e guia descritivo. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1942.
- 071 - LEITE, Miriam Moreira. A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX. São Paulo: Hucitec, 1984.
- 072 - LEMOS, Carlos A.C. Ramos de Azevedo e seu escritório. São Paulo: Pini, 1993.
- 073 - LOBATO, José Bento Monteiro. Idéias de Jeca Tatu. São Paulo: Brasiliense, 1950.
- 074 - LYRA, Sofia. Rosas de neve. Rio de Janeiro: Cátedra, 1974.
- 075 - MACHADO, Alcântara. Vida e morte do bandeirante. São Paulo: Martins, 1965.
- 076 - MACHADO, Brasil Pinheiro. (Apresentação) In: LAVALLE, Aida Mansani. A madeira na economia paranaense. Curitiba: Grafipar, 1981.
- 077 - MACHADO, Lourival Gomes. Barroco mineiro. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- 078 - MACHADO, Ubiratan; BELIEL, Ricardo. O Rio de Janeiro de Machado de Assis. Revista Manchete, Rio de Janeiro: 196_ (recorte sem dados)
- 079 - MAGALHÃES JUNIOR, R. O Império em chinelos. São Paulo: Civilização Brasileira, 1957.
- 080 - MAGALHÃES JUNIOR, Raymundo. Olavo Bilac e sua época. Rio de Janeiro: Americana, 1974.
- 081 - MANDEL, Rachel. Arquivo ilustrado de trajes históricos. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.
- 082 - MAURO, Frédéric. O Brasil no tempo de D. Pedro II. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- 083 - MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa. Quando eu era vivo. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- 084 - MELLO E SOUZA, Gilda. O espírito das roupas. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

- 085 - MENEZES, Raymundo. *Bastos Tigre e la belle époque*. São Paulo: Edart, 1966.
- 086 - MENEZES, Raymundo. *Emílio de Menezes, o último boêmio*. São Paulo: Saraiva, 1949.
- 087 - MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- 088 - MURICY, Katia. *A razão cética*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- 089 - NEEDEL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- 090 - NEVES, Christiano. O que é arquitetura. In: *Architectura & Construções*, São Paulo, V.1, n.5, 1929.
- 091 - NICOLAEFF, Alex. O Ecletismo na Arquitetura. In: *Artefato*, Rio de Janeiro, V. 1, n.5, pg 27-29. 197_
- 092 - NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz. *Vida privada e cotidiano no Brasil na época de D. Maria I e D. João VI*. Lisboa: Estampa, 1993.
- 093 - NOVAES, Fernando ; MELLO E SOUZA, Laura. *História da vida privada no Brasil*. V.1: A América Portuguesa. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- 094 - NOVAES, Fernando ; ALENCASTRO, Luis Felipe. *História da vida privada no Brasil*. V.2: Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Cia.das Letras, 1997.
- 095 - NOVAES, Fernando e SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil*. V.3: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- 096 - PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. São Paulo: Melhoramentos, 196_
- 097 - A PAISAGEM desenhada ; o Rio de Janeiro de Pereira Passos. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- 098 - PARENTE, José Inácio. *Rio de Janeiro, retratos da cidade*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- 099 - PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (org). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel / Edusp, 1987.
- 100 - PEIXOTO, Afrânio. *A Esfinge*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1940.
- 101 - PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: ARIÈS, Philippe ; DUBY, GEORGES. *História da vida privada; da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- 102 - PINHO, Wanderley Dias. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Martins, 1970.
- 103 - PONCE Filho, Generoso. *O menino que era eu*. Rio de Janeiro: Lançadora, 1967.

- 104 - QUEIRÓZ, Eça de. *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão, 19__
- 105 - REIS FILHO, Nestor Goulart. *Notas sobre o urbanismo no Brasil*. São Paulo: USP, 1996. (Cadernos de Pesquisa do LAP, n. 8 e 9)
- 106 - REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- 107 - REY, Alain (org). *Le Micro-Robert: langue française*. Paris: Le Robert, 1988.
- 108 - RYBCZYNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. São Paulo: Record, 1996
- 109 - SAMARAN, Charles. *L'histoire et ses methodes*. In: *Encyclopédie de la Pléiade*. Bruges: Gallimard, 1961.
- 110 - SANTOS, A. Lopes dos. *Novo dicionário popular ilustrado da lingua portuguesa*. São Paulo: Teixeira & Cia, 1912.
- 111 - SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Feliz 1958: o ano que não devia terminar*. São Paulo: Record, 1998.
- 112 - SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.
- 113 - SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- 114 - SEGAWA, Hugo. *Ao amor do público*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.
- 115 - SEPÚLVEDA, Carlos. *A influencia da literatura francesa na literatura brasileira*. Revista Abigraf, São Paulo: Edição Especial, 1998.
- 116 - SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- 117 - SMITH, Robert C. *Arquitetura civil no período colonial*. In: *Arquitetura civil I*. São Paulo: Fausp/Mec/Sphan, 1975.
- 118 - TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. Campinas: Unicamp/Casa de Ruy Barbosa, 1997.
- 119 - TATI, Miécio. *O mundo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- 120 - TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Vassouras, estudo da construção residencial urbana*. In: *Arquitetura civil II*. São Paulo: Fausp/Mec/Iphan, 1965.
- 121 - TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- 122 - VIANNA, Claudia; BITTENCOURT, Gilberto. *Modinhas imperiais*. Petrópolis, Museu Imperial, [199_] CD-áudio.
- 123 - VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Do pudor à aridez; uma história das lágrimas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- 124 - WARCHAVCHIC, Gregori. *Acerca da arquitetura moderna*. In: *Depoimentos I*. São Paulo: Gfausp, 1960.

- 125 - WATT, Yan. **A ascensão do romance**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- 126 - WINCKELMANN, Johannes Joachim. **História del arte en la antiguidad**.
Madrid: Aguilar, 1955.
- 127 - WOLFE, Tom. **Da Bauhaus ao nosso caos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

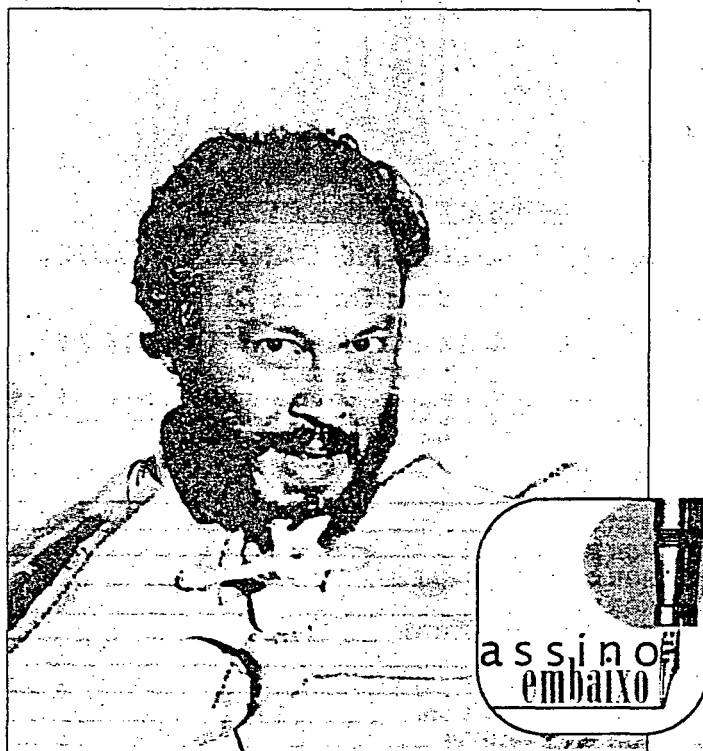
CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

ENTRE AS PÁGINAS 146 E 147:

- Trajes femininos do final do século XIX extraídos de
BLUM, Stella. **Victorian fashions and costumes from Harper's Bazar**
1867/ 1898. Mineola: Dover, 1974.

ENTRE AS PÁGINAS 189 E 190:

- Esquema de casa colonial
- Esquema de casa burguesa
Desenhos de Marialba R.G. Imaguire, segundo indicações do autor
- Planta e fotos da casa do cafeicultor Lupércio Teixeira de Camargo
Revista **Architectura & Construções**. São Paulo, V.1, n.5, dez 1929.
- Planta e fotos do Palácio Itamaraty
LEÃO FILHO, J. de Souza. **Palácio Itamaraty: resenha histórica e guia**
Descritivo. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1942.
- Fotos do interior do Palácio Nova Friburgo:
ALMEIDA, Cícero Antonio F. **Catete, memórias de um palácio**. Rio de
Janeiro, Museu da República, 1994.
- Foto externa do Palácio Nova Friburgo:
Revista **Shell**. Rio de Janeiro: n.69, 1954.



Key Imaguire Jr., arquiteto - "Recomendo o CD *Modinhas Imperiais*, é uma ótima gravação do Museu Imperial de Petrópolis, com as músicas registradas por Mário de Andrade em seu livro do mesmo nome. Quem canta é a soprano Cláudia Niasi — se anjos e sereias cantam, é com a voz dela —, acompanhada ao piano por Gilberto Bittencourt. Estou curtindo muito porque é relacionado com a minha tese. *O Mundo Burguês em Machado de Assis*. Ouvir *Modinhas Imperiais* me ajuda muito a sentir o clima dos salões burgueses daquela época."

GAZETA DO POVO

CURITIBA, QUARTA-FEIRA, 17 DE FEVEREIRO DE 1999

BREVE CRÔNICA DESTE TRABALHO

"...convencido como estou de que escritos ao correr da pena são para serem lidos ao correr dos olhos..." (José de Alencar)

Bons dias!

Há tempos, era minha intenção terminar este trabalho com uma crônica no melhor estilo machadiano, contando os calços e percalços nele havidos - o que lhe acresceria sem dúvida foros de documento. Mas o sr. Sidney Chalhoub fez-me o favor de publicar uma tal crônica em seu mais recente livro (35), e antes assim que descobrir que ele publicara ensaio sobre a arquitetura eclética em Machado de Assis.

Tudo começou quando pensei na minha carreira docente como um todo - tendo feito o Mestrado no fim da primeira terça parte, tinha lógica doutorar-me no final do segundo terço. Mas a minha preocupação central, antes como agora, é afinar a disciplina Arquitetura Brasileira com a História das Idéias: atualmente, os textos de base nela utilizados são eficientes, mas fatuais.

Entre as idéias iniciais - eram dez...- que apresentei para transformar em projetos de pesquisa., estava "A arquitetura portuguesa em Eça de Queiroz - com a qual eu pretendia conseguir uma passagem para Portugal.

Mas nas mãos da Ana Maria, o tema sofreu uma metamorfose para "O espaço burguês em Machado de Assis" - que me agradou em cheio. Normalmente, não aceito ingerências externas no que faço - mas a Ana Maria, mais que orientadora, é minha gurú para assuntos históricos. Então aceitei, mesmo porque orientador que manda a gente ler Machado de Assis não se encontra em qualquer gabinete.

Na verdade, o tema consegue reunir três dos assuntos que me são mais caros, justificando minha pretensão de construir uma passagem benjaminiana entre a Arquitetura e a História. Nesse sentido, foi particularmente adequada a linha de pesquisa em História das Idéias - já que a Arquitetura, mais que de pedras e concreto, se faz de idéias.

O curso em si foi excelente - como não poderia deixar de ser quando se estuda sujeitos da dimensão de Walter Benjamin, Norbert Elias, Peter Gay. Mas também graças à orientação da Ana Maria, que sabe levar a gente pelos bons caminhos sem sermão.

Só houve uma encrenca quando, por uma história de bois, apresentei um trabalho errado num seminário. Nessa ocasião tive mesmo que escrever uma carta radical - ameaçando que, se eu deixasse de ser o orientado predileto dela, ela também deixaria de ser minha orientadora predileta. Chantagem emocional que funcionou - ou pelo menos, assim parece...

Claro que também um percurso de cinco anos não se faz sem vicissitudes.

A pior delas foi, sem dúvida o Chico Paz ter resolvido "subir para o andar de cima" em fins de 1996: colega de mestrado, professor no doutorado, a quem todos sempre consideramos das pessoas mais competentes que se possa desejar nas mediações.

Outra, ainda sem vítimas fatais, é o meu constante choque com as normas acadêmicas. Para a minha dissertação de mestrado, usei um sistema de referência (dois números separados por vírgula, o primeiro remetendo ao rol bibliográfico e o segundo à página citada) - que foi muito criticado pela banca. Mas poucos meses depois, esse procedimento era aceito e oficializado; embora não, evidentemente, por influência minha. No momento em que escrevo esta crônica, ainda não sei se poderei apresentar o trabalho no formato livro, como fiz no memorial para o Exame de Qualificação - e aliás bem aceito pela banca.

O formato A4 atualmente obrigatório, é o que há de pior, sem vantagem alguma a não ser para a Xerox. Desenvolvido para a datilografia convencional, dá as costas às possibilidades da informática e do xerox. Difícil de transportar, de guardar numa estante, de ler - por quê manter semelhante arcaísmo?

Não sou maníaco com essa maquininha de escrever metida a besta que é o computador - aprendi os rudimentos de Word especialmente para este trabalho, dado que as condições salariais dos professores não permite pagar por uma digitação profissional.

(Aproveito aqui para agradecer ao meu filho Key San pela paciência - ou falta dela...- com a minha ignorância informatizada.)

Mas se é possível apresentar um trabalho como livro publicado - e inclusive abrindo caminho para efetivar a publicação - me pergunto que argumentos ainda restam em contrário...

Acho que as tais normas acadêmicas deveriam ter a preocupação de formatar sem obrigatoriedade, com sentido de recomendar. Sem impedir que o autor ou o programador visual por ele escolhido dêem ao trabalho as características que lhe

pareçam mais convenientes. As normas deveriam ser tais que as respeitássemos por conveniência, não por obrigatoriedade.

E já que estou no assunto, gostaria de agradecer à bibliotecária Angela P.F. Mengatto pela paciência com as minhas inconformidades normativas, bem como pela revisão das referências bibliográficas.

O capítulo dos agradecimentos é longo, serei breve.

Os mais efusivos e literalmente calorosos são devidos à Marialba, que agüenta em casa o monge meditativo em busca da iluminação em que me transformo quando estou trabalhando

Aos amigos Remes & Reichmann, que foram até o Museu Imperial de Petrópolis especialmente para resolver meu problema com a música como capital de sociabilidade dos salões burgueses, e daí me trouxeram o CD "Modinhas Imperiais".

Aliás devo ser o único arquiteto-historiador do planeta a ter seu trabalho revisado por um engenheiro mecânico - e aqui ficam meus agradecimentos à cuidadosa leitura do prof. dr. Aloísio Schmid e também pelo socorro nos conflitos com a impressora.

Já se vê que, em matéria de paciência, este trabalho exigiu menos da minha própria e mais da alheia.

E já que isto é uma crônica e não uma relação de credores, mencionarei também a banca do Exame de Qualificação. O prof. Euclides Marchi concentrou suas observações mais nas questões metodológicas; e o prof. Magnus Pereira na parte de aplicação do método. Ambos contribuíram com sugestões valiosas, que incorporei ao trabalho na medida do possível. O impossível só o foi em função da redução do tempo do curso em um ano - e algumas sugestões, como por exemplo o maior desenvolvimento da questão das ilustrações, demandariam pesquisas demoradas e custosas, no mínimo uma viagem ao Rio de Janeiro.

Com relação a custos, aliás, cumpre assinalar que este trabalho não custou um único centavo à instituição Universidade: não tive bolsa de estudos e nem dispensa das atividades didáticas por parte do Departamento de Arquitetura.

Claro que não vou abordar aqui a situação da Universidade no Terceiro Mundo - seria uma jeremiada de muitas páginas.

Mas também não vou reprimir a dedicatória do trabalho ao insigne intelectual que rege os destinos do país e provou o engano de Abe Lincoln ("...não se pode enganar todas as pessoas o tempo todo..."): o presidente Fernando Henrique Cardoso. Só mesmo um estadista com suas invulgares dimensões conseguiria ser o mais medíocre governante que este pobre país já teve.

Boas noites.